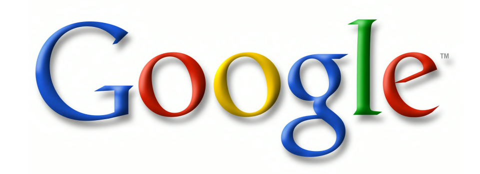
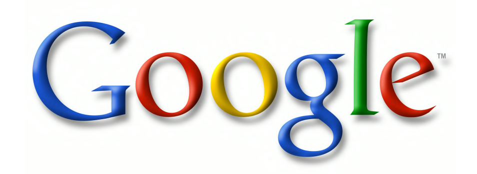
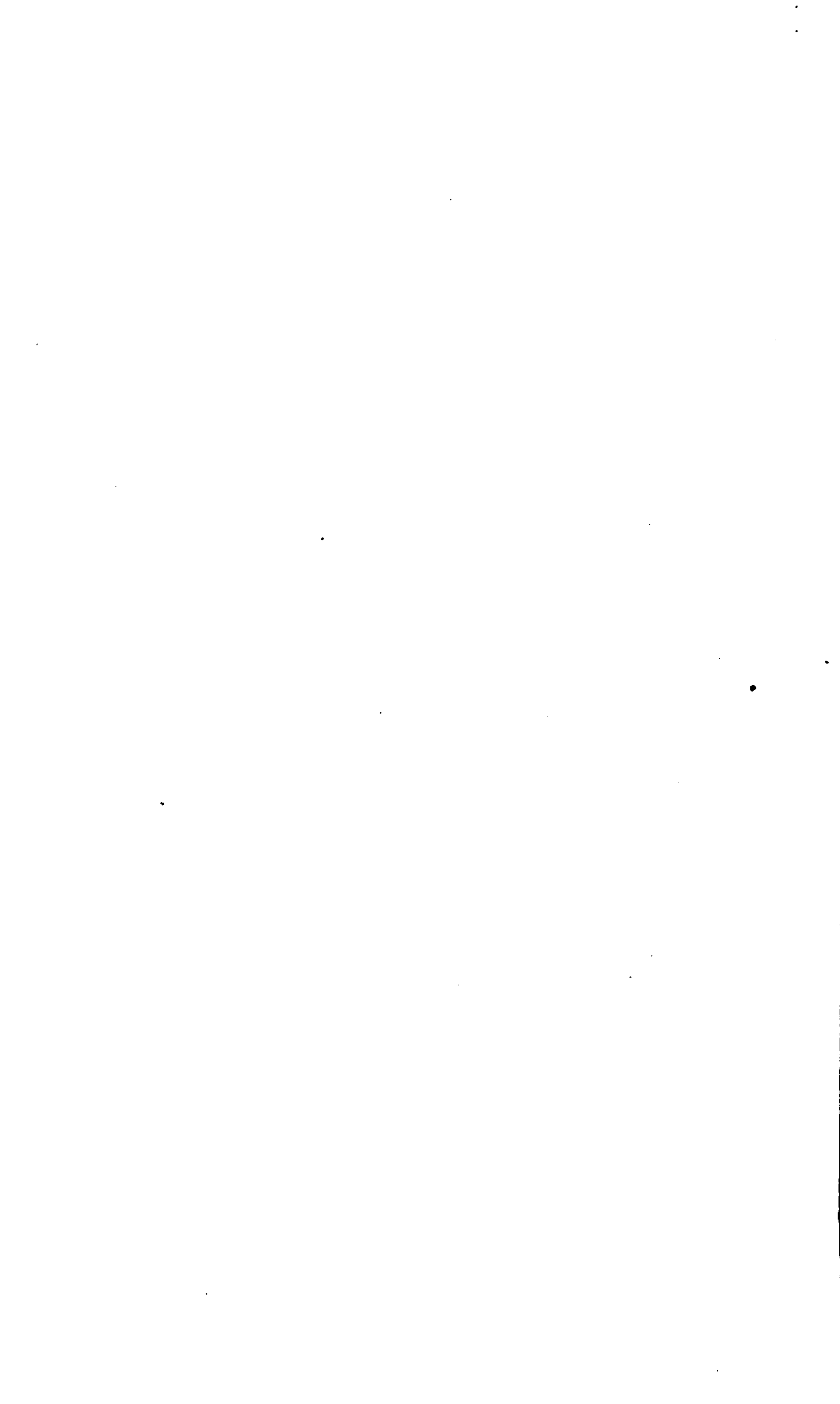








Geschichte

der

Neueren deutschen Kunst.

Nebst Excursen

über die parallele Kunstentwicklung

der übrigen Länder germanischen und romanischen Stammes.

Unter Mitwirkung von F. Pecht bearbeitet von

Franz von Reber.

2. Auflage.

Erster Band.



Leipzig,

Verlag von H. Haessel.

1884.

Vorwort.

Arbeiten der vorliegenden Art können ihrer Natur nach nur Vorarbeiten für künftige Zeiten sein. Wir sind den Erscheinungen der Gegenwart zu nahe, um sie mit unseren überdieß durch die Tagesrichtung geblendeten Augen ganz umfassen und sicher beurtheilen zu können. Im Strome unserer Epoche selbst schwimmend gewinnen wir nur schwer den vollen Ueberblick über das weite Wellengebiet, unterscheiden wir mühsam Ursachen und Ziele der verschiedenen Strömungen. Es fehlt uns der feste Boden unter den Füßen, der uns die ruhige Betrachtung, und vor Allem der isolirte und erhöhte Standpunkt, der uns die Rundsicht gewährt oder erleichtert.

Die Geschichtschreibung verlangt volle Vergangenheit und Abgeschlossenheit, verlangt die Klärung des Stoffes durch die Zeit. Objektiver als wir unserer Umgebung gegenüber zu sein vermögen urtheilt die Zeit, vor ihrer unerbittlich siebenden Kritik sinkt das Werthlose in Vergessenheit und hebt sich das Bedeutende und Bleibende auf die Oberfläche. Sie gruppirt ganz von selbst das uns jetzt durch seine mannigfaltige Fülle fast erdrückende Material, schließt das Bild und umgränzt es im engeren Rahmen. Und wie sie aus den Millionen von Menschen die Männer der Geschichte ausscheidet, so formt sie

sichtend aus der Masse der Produktion die Museen, aus der Hochfluth der Ausstellungen die Galerien.

Von der Unvollkommenheit des Erreichbaren in dem vorliegenden Gebiete an sich und überdieß durch die Erfahrung mit dem ersten Versuche gründlich überzeugt, konnte sich doch der Verfasser dieses der Erkenntniß nicht verschließen, daß die Wiederaufnahme einer wenn auch noch so mangelhaften zusammenfassenden Behandlung der Kunstthätigkeit unseres Jahrhunderts nicht blos nützlich, sondern geradezu ein Bedürfniß sei. Und zwar nicht blos für den Verfasser, der ja die Arbeit zunächst für sich begonnen hatte, wie auch nicht blos für den Fachmann, dem jede Vereinfachung der Vorarbeit erwünscht sein muß. Denn der Verfasser kann sich keinen denkenden Betrachter der Kunstschöpfungen vorstellen, der nicht darnach strebte, Zusammenhang in die Vielheit der Erscheinungen zu bringen und sich über die Gründe ihrer Mannigfaltigkeit und Wandelungen Klarheit zu verschaffen. Aus dem chaotischen Eindrucke aber, wie ihn die modernen Ausstellungen hervorrufen, die Summen zu ziehen, ist eine eben so schwierige Aufgabe, wie mitten im Strome die lachenden Ufer oder die drohenden Klippen zu sehen, denen wir zutreiben. Deßhalb ist jeder Beitrag zur Orientirung dankenswerth, wenn er nur tendenzfrei und ehrlich ist, was von dem vorliegenden behauptet werden kann.

Für das Bedürfniß spricht auch, daß der Versuch in entsprechenden Zwischenräumen öfter gemacht worden ist.* Von

* Le Comte A. Raczynski, L'Art moderne en Allemagne. Paris 1836—1841, übersetzt von A. Hagen. — A. Hagen, Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berl. 1857. — A. Springer, Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert. Leipzig 1858. — E. Förster, Geschichte der deutsch. Kunst (IV. u. V. Band). Leipzig

unserem 1876 erschienenen Werke wurde sogar eine zweite Auflage nöthig. Der Verfasser sollte sich billig darüber freuen, und doch ging er keineswegs gerne an die Sisyphusarbeit. Die Beschwerlichkeit der Materialbeschaffung, die unablässige Berichtigung der ungenau befundenen Quellen, die Tag für Tag sich ergebenden Zusätze lassen auch die ausdauerndste Geduld ermüden. Dazu hatte der Verfasser bei Bearbeitung der ersten Auflage geglaubt, die geschichtliche Darstellung im Wesentlichen nur so weit führen zu sollen, als das Material zu einer solchen annähernd reif geworden, die Kunst der unmittelbaren Gegenwart aber untergeordnet und mehr anhangsweise zu behandeln. Es hatte sich aber gezeigt, daß Interesse wie Kritik sich überwiegend an die Darstellung der Gegenwart klammerten. Der Künstler suchte sich oder die Mitstrebenden, der Kunstfreund die Freunde oder die Lieblinge des Tages. Da somit die Beurtheilung gerade von der schwächsten Stelle des Werkes ausging, konnte sie um so weniger gerecht sein, als die Künstler selbst für ihre Person schwer zufrieden zu stellen waren. Es mußte indeß bei einer Neubearbeitung ein besonderes Augenmerk darauf gerichtet werden, dem mangelhaften Abschluß unter Fortführung des Stoffes bis auf die unmittelbare Gegenwart nach Kräften aufzuhelfen, wenn auch hier die gänzliche Vermeidung von Lückenhaftigkeit, von Irrthümern in den Daten oder von nicht völlig zutreffenden Urtheilen in das Gebiet des Unmöglichen gehört.

1860. — H. Riegel, Geschichte der deutschen Kunst seit Carstens und G. Schadow. I. Band. Hannover 1876. — A. Springer, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1881. — A. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Lief. 1—3 (die Geschichte der französischen Malerei enthaltend). Leipzig 1882.

Der Verfasser erkannte aber, daß dieser erweiterten Aufgabe seine Fähigkeiten allein nicht gewachsen seien. Wenn er daher die erprobteste Kraft in der zeitgenössischen Kunstkritik, Hofmaler Friedrich Pecht, um die Mitwirkung angerufen, so rechnet er dafür auf den besonderen Dank seiner Leser, und zweifelt auch nicht, daß die Kritik denselben dem Helfer ebenso rückhaltlos spenden werde, als ihn der Unterzeichnete für die freundliche Uebernahme der schwierigen und verantwortungsvollen Arbeit auszusprechen sich gedrungen fühlt.

Das Verhältniß der neuen zur ersten Auflage aber gestaltete sich unter diesen Umständen in folgender Weise: Die beiden ersten Bände, Buch I bis III enthaltend, wurden von dem Unterfertigten allein berichtigt und ergänzt. Der dritte, die Kunst der Gegenwart umfassende Band aber stammt nur in seiner ersten Hälfte aus der Feder desselben, die zweite Hälfte, nemlich die Darstellung der deutschen Kunst der Gegenwart, ist von F. Pecht vollständig unabhängig hergestellt. Ueberhaupt ist der dritte Band völlig neu und ungefähr auf den doppelten Umfang der Darstellung der ersten Auflage erweitert.

München, im September 1884.

Franz Reber.

Erstes Buch.

Periode des Classicismus.



Erstes Capitel.

Einleitung.

Zustand der Kunst im 17. Jahrhundert.

Was einst für die römische Welt Athen, war für die neuere Zeit Florenz. Wie in Hellas vorab zu Athen aus orientalischen Elementen und aus der Barbarei des Pelasgerthumes die classische Cultur sich entfaltete, so entrang sich in Italien, besonders zu Florenz, den Nebeln des Mittelalters die Renaissance, unsere Cultur. Hier wie dort keineswegs in abgeschlossener Selbstgenügsamkeit. Denn wie von Athen die classische Bildung überallhin drang, wohin attisches Oel und hymettischer Honig gelangte, so fand die florentinische Renaissance ihren Weg in alle Lande, so weit die Lilie der Republik den Münzen den Stempel des Weltverkehrs (fiorino) aufprägte.

Wie aber Athen sank, als es seine propagandistische Mission, zunächst seit Alexander nach dem Osten, dann in die römische Welt nach dem Westen, erfüllt hatte, so versiegte auch in Florenz der Quell, als er sich in breitem Strome über Italien ergossen hatte. Und auch dieser Strom begann als trüber Sumpf zu stagniren, sobald die Culturländer Europas von Italien aus zum Theil neu befruchtet worden waren. Die

künstlerische Production zwar dauerte fort, ja steigerte sich, jedoch frische Früchte vermochte sie nicht mehr zu treiben.

Italien war in der Lage eines reichen Erben, der von dem seinerseits anstrengungslos erlangten Besitz einen vergeudenden Gebrauch macht. Der reiche Schatz der florentinischen und römischen Schule, des Correggio und der Venetianer diente entweder einzeln als Folie des Manierismus, welcher in schablonenhafter Vervielfältigung wucherte, oder zusammen dem Eklekticismus, welcher seit dem Hinscheiden der älteren Caraccisten immer flacher und dem Manierismus um so verwandter sich darstellte, als die verschiedenen Localschulen ihre örtlichen Traditionen mit den Grundsätzen der bologneser Akademiker zu verbinden strebten. Auch der energische Protest, den Caravaggio, der Begründer der naturalistischen Schule, gegen beide Richtungen erhoben, hatte unter seinen späteren Nachfolgern seine Bedeutung verloren, als auch hier das Prinzip des Zugrundelegens der Natur über dem Studium nach den Meistern der Schule selbst vernachlässigt worden war. So bot die italienische Kunst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts trotz oder richtiger durch seine massenhafte Produktion einen höchst traurigen Anblick dar, noch betrübender durch den Umstand, daß gerade von der Apenninenhalbinsel der Aufschwung ausgegangen war, welcher auswärts noch in mehr oder weniger Blüthe stand, während der Stamm bereits deutlich die Symptome des Absterbens zeigte.

Weit bedeutender als Italien tritt uns in dieser Epoche Spanien in seiner Kunstpflege entgegen. Dorthin hatte der Naturalismus Unteritaliens vollkräftige Schößlinge getrieben, und in dem künstlerisch fast jungfräulichen, aber für jene Richtung höchst empfänglichen Boden gesunde Wurzeln geschlagen; doch verband sich dort der Sinn für naturalistische Wahrheit mit einem feinen und tiefen Erfassen des Werthes der Farbe, woran

es den Caravaggisten, welche mehr durch ihre derben Licht- und Schattencontraste zu wirken suchten, fast gänzlich gebrach. Die hingebendste, freudigste Ueberzeugung von der Wahrheit des Dargestellten erhöhte noch den Werth der spanischen Schöpfungen dieser Zeit und ließ Gebilde entstehen, welche unter den ersten von allen Werken des Pinsels genannt werden müssen, wenn sie auch von einer gewissen einseitigen Begränztheit nicht werden freizusprechen sein. Das entlegene Spanien blieb übrigens seit es seine im 16. Jahrhundert behauptete Weltstellung eingebüßt hatte, auch in künstlerischer Hinsicht isolirter als die übrigen Kunstländer, und seine Rückwirkung auf diese war daher so unbedeutend, daß von einer wesentlichen Befruchtung derselben durch die spanische Schule kaum die Rede sein kann.

Wie ganz anders stellt sich in dieser Zeit die niederländische Kunst dar! Zwar weit entfernt von der Universalität Italiens und in Poesie und Musik, in Architektur und Plastik immer hinter dem Apenninenlande zurück, gestalteten die Niederlande die Pflege der Malerei zu einem wahren Feste, wie es die Welt glänzender, heiterer und mannigfaltiger niemals gesehen. Und zu einem Doppelfeste in zwei nach den Nationalitäten sehr verschiedenen Gruppen. Denn während die Flamänder in der vollsäftigen Vornehmheit und üppigen Lebensfreude, von welcher zu Rubens' Zeit die antwerpischen Gilden- und Einzugsfeste strotzen, sich um das Banner „Farbe" schaarten, huldigten der Devise „Licht" die biedern Holländer, in Kleid und Gebahren Typen von kerniger Bürgerlichkeit und Kraft, von Selbstbewußtsein und Klugheit, wie in den Schützengildenstücken eines Helst, Rembrandt und Hals. Und doch gähnt keine Kluft zwischen beiden, hinüber und herüber sprühen die Funken gegenseitiger Anregung. Noch intimer erscheint der freundschaftliche Austausch an den eigenen Tischen, wo von hochmüthiger Geringschätzung auch des Geringsten, von Schelsucht und mißklingenden

Bechern keine Spur zu finden. Die Vertreter des epischen und idyllischen Elements, der Lyrik und Satyre reichen sich die Hand: der Historienmaler dem Blumenmeister, der Darsteller des Thierstückes dem Meister des Kneipegenre's, der Landschafter dem bescheidenen Künstler des Stilllebens. Und saugen auch alle aus dem eigenen Boden und nationalen Leben ihre Kraft, so ist doch jeder ebenso sehr er selbst wie das Kind seines Landes und seiner Gilde.

Vergleicht man die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts mit der gleichzeitigen Frankreichs, so scheint sich jene zu dieser zu verhalten wie ein Volksfest im höchsten Sinne des Wortes zu einem Hoffest. Während dort der Künstler in freier Selbstbestimmung jener Richtung und dem Gegenstande sich zuwandte, wozu ihn seine Begabung drängte, wodurch die Mannigfaltigkeit der niederländischen Schöpfungen wie deren Vollendung wesentlich bedingt war, wies hier das alle Kräfte beanspruchende absolute Königthum alles Schaffen in dieselbe Bahn, unbekümmert darum, ob gerade hierin der Einzelne auch sein Bestes zu leisten vermochte. Die Folge davon war, daß die Monumentalmalerei in wahrhaft erschreckender räumlicher Ausdehnung fast ausschließlich gepflegt ward, daß diese einem doppelten Zwange sich fügen mußte, nämlich dem königlichen Willen wie dem Raume, welcher geschmückt werden sollte, und daß demnach die Darstellungen nur mehr in geringem Zusammenhang mit der Ueberzeugung des Künstlers standen, mehr zur Mache seiner Hand als seines Herzens herabsanken: niemals groß, sondern lediglich prunkend; leer, hohl, unwahr, statt ideal; schmeichlerisch, höfisch, statt in Wahrheit verherrlichend. Wie eben Ludwig des XIV. Größe auf den Schein basirt war, so auch die Kunst seiner Zeit. Nicht unbedeutende Talente mußten daher nnter dem Drucke jener Geschraubtheit untergehen, wenn sie Gelegenheit finden wollten, ihre Kunst zu bethätigen. Erst

mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts erhielt auch in Frankreich die Malerei eine realere Grundlage, als die Meister des Rococo, die sogenannten Galanteriemaler, jenen Ton anschlugen, der nicht blos künstlichem, höfisch-theatralischem Pathos, sondern der wirklichen Lebensanschauung der gebildeten Classen der Bevölkerung entgegenkam. Während nämlich die Schule Poussin's im Grunde nichts anderes als den französischen Ableger des abgelebten italienischen Eklekticismus darstellt, dem zwar das Wesen des französischen Königthums, keineswegs aber der Nation aufgepfropft war, tritt uns in der Galanteriemalerei doch eine gewisse objektive Wahrheit, namentlich aber jene Originalität entgegen, welche die Maler der Periode Ludwig's XV. an Werth über jene des 17. Jahrhunderts erhebt. Doch findet sich weder in der ganzen Poussin'schen Schule noch unter den Rococomeistern auch nur ein Künstler, der dem Vergleiche mit den hervorragenderen Niederländern gewachsen wäre. Von der Kunst an der Schelde und dem Rheine drang nur ein fahler Schimmer in das Herz von Frankreich und selbst die berühmtesten Galanteriemaler stellen sich vielmehr schon als Irrlichter dar, welche an der Scheide von Tag und Nacht über dem Sumpfboden ihre Orgien zu feiern scheinen.

Während aber in den genannten vier Ländern das siebzehnte Jahrhundert zum Theil wie in den Niederlanden und in Spanien einen epochemachenden Aufschwung, zum andern Theil aber, wie in Frankreich und Italien wenigstens lebhaften Betrieb der Kunst sah, war in Deutschland das Kunstgestirn längst untergegangen. Ich meine damit Deutschland im engeren Sinne mit Ausschluß der Niederlande, welche faktisch schon früher, formal und definitiv aber mit dem westphälischen Frieden auch in den nördlichen Provinzen aus dem deutschen Verbande ausgeschieden waren. Auch ist nicht zu übersehen, daß unter jenem Deutschland, welches im 16. Jahrhundert durch einen

Dürer und Holbein eine so achtenswerthe Kunststelle einnahm, nur ein Theil des Gesammtlandes zu verstehen sei, indem die Nordhälfte von jener Erhebung fast unberührt geblieben war. Aber auch in dem engeren Gebiete der Thätigkeit jener beiden Meister war ihre Richtung und damit die nationale Kunst überhaupt schon nach wenigen Decennien wieder verdrängt. Die deutschen Künstler hatten sich schon in der nächsten Generation, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach Italien gewandt, um dort in die Lehre zu gehen, wie es nach dem Erlöschen der Eyck'schen Schule auch die Niederländer gethan. Doch nicht nur vorübergehend wie jene, welchen bald die Genialität eines Rubens eine zweite nationale Kunstblüthe eröffnete. Denn nachdem man längere Zeit die nachahmenswerthesten Vorbilder unter den — auch räumlich zunächstliegenden — Venetianern und vornehmlich an Tintoretto gefunden zu haben glaubte, wovon Künstler wie Hans von Aachen aus Köln, Joh. Rottenhammer und Christoph Schwarz aus München Zeugniß geben, wandte sich die Vorliebe der Deutschen unter gänzlicher Vernachlässigung des italienischen Cinquecento mehr den späteren Eklektikern und endlich den Caravaggisten zu, welch letztere in ihrer effektvollen Derbheit den nordischen Kunstjüngern noch am zusagendsten erscheinen mußten. So namentlich die beiden Loth, Vater und Sohn aus München. Wenn einige, wie der hochbegabte Ad. Elshaimer aus Frankfurt, auch ihrer Eigenart Rechnung zu tragen suchten, so fand ein solches Streben bei den Zeitgenossen keine Würdigung. Das zumeist seelenlose Virtuosenthum, die technische Handfertigkeit der damaligen italienischen Kunst imponirte den leicht zu befriedigenden nördlichen Nachbarn zu sehr, als daß Eigenes, von dem über die Alpen eingeschleppten Geschmack Abweichendes, hätte aufkommen können.

Doch mußten die Grundsätze der Eklektiker darauf führen, das vorbildsuchende Auge auch auf Außeritalienisches zu richten,

wenn es einmal an Kraft und Muth gebrach, die eigene Anschauung, falls eine solche den zumeist beschränkten Talenten überhaupt zu Gebote stand, zur Geltung zu bringen. Der Neuaufschwung der niederländischen Kunst konnte weder ignorirt, noch unterschätzt werden, wenn auch die Strömung der Kunstwanderung noch immer vorwiegend über die Alpen ging. Die Niederländer selbst pflegten auch mit Rubens noch nicht aufzuhören, Italien zu Studien zu besuchen, und so ergab sich die Berührung von selbst. Zunächst suchten deutsche Künstler beide Richtungen zu paaren, was epochemachend zuerst durch den thätigen Joachim v. Sandrart aus Frankfurt geschah. Hierzu hatte zwar schon sein Lehrer, der Holländer Gerard Honthorst den Grund gelegt; doch war durch diesen von seiner einheimischen, ihm durch A. Bloemaert vermittelten Kunstanschauung bei allzulangem Aufenthalt in Italien zu viel preisgegeben und namentlich so viel von dem unteritalienischen Naturalismus angenommen worden, daß die Italiener wohl ein Recht hatten, ihn durch den bezeichnenden Zunamen Gerardo della notte als den Ihrigen zu stempeln. Sandrart bezog durch ihn die gemischte Auffassung und schloß sich namentlich den Beleuchtungseffekten durch künstliches Licht an, worin Honthorst sich seinen sprüchwörtlichen Ruhm erworben. In Rom auch mit Poussin bekannt geworden und später nach Deutschland und Holland übersiedelnd, suchte er dem Italianismus noch von classicistischer und niederländischer Art aufzupfropfen, was möglich war, wodurch er sich zwar vor einseitiger Manierirtheit zu bewahren wußte, jedoch nicht ohne durch die widerstrebende Compilation an Haltung, Ruhe und geschlossenem Charakter zu verlieren. Dieselbe Getheiltheit finden wir in den beiden Roos, Vater und Sohn, ebenfalls Frankfurtern, deren Landschaften mit Thierstaffage zwischen der italienischen und niederländischen Auffassung die Mitte halten, während Joh. Lingelbach aus Frankfurt sich

in mehr Ausschließlichkeit an das Vorbild Wouwermanns und der Holländer überhaupt hielt, welche Richtung dann im 18. Jahrhundert das entschiedene Uebergewicht erlangte.

Die Plastik legte in der gleichen Periode zwar einen in manchem Betrachte abweichenden Weg zurück, gelangte aber mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts zu demselben Ziele, wie ihre bevorzugte Schwesterkunst. In gleicher Weise war auch bei ihr sowie der Aufschwung, so auch der Verfall von Italien ausgegangen. Sie hatte in Michel Angelo ihren Höhen- aber auch ihren Wendepunkt erreicht. Die Subjektivität des großen Meisters, dessen Genie keinen Unterschied machen zu dürfen glaubte, ob er mit dem Pinsel oder mit dem Meißel seine Riesenwerke schuf, hatte die heilsamen Schranken vollends niedergerissen, welche wenigstens noch zum Theil das Gebiet des Malerischen von dem des Plastischen trennte. Die imponirende Erscheinung seiner Schöpfungen beherrschte ein volles Jahrhundert lang die Plastik nicht blos Italiens, sondern auch eines Theiles der übrigen Kunstländer und statt des eigentlich plastischen war der michelangeleske Styl geradezu Ideal für die nächste Periode geworden. Von dem nichtswürdigen Rivalen des großen Florentiners, Baccio Bandinelli, bis Stefano Maderna traten die meisten Künstler, eine kleinere besonders im nordöstlichen Italien arbeitende Gruppe etwa ausgenommen, in seine Fußstapfen, zumeist freilich nur die Aeußerlichkeit seiner Werke erfassend und nachahmend, den großartigen Gehalt jedoch, für welchen einem Michel Angelo die Erscheinung wenig mehr als die Formel war, weder begreifend noch anstrebend, Manieristen, wie die Nachtreter Raphael's in der Malerei.

Hatte jedoch die Malerei des römischen Cinquecento, und zwar nicht blos die Michel Angelo's selbst noch so viel von plastischen, ja selbst architektonischen Elementen an sich, daß eine stylistische Verirrung von einer in die andere Kunst weniger

bedenklich erscheinen mochte, so hatte seit dem Tode Raphael's das malerische Princip in Venedig wie durch Correggio sich weit mehr isolirt und der Plastik gegenüber abgegränzt, als dieß der römischen Schule, welche die Kunst weit universeller aufaßte, gelungen war. Griff die Stylvermengung noch weiter um sich, wie dieß durch die Eklektiker zuerst in der Malerei sanctionirt worden, so mußte bei dem zunehmenden Uebergewichte der Malerei der plastische Styl endlich vollkommen erstickt werden. Seit namentlich durch Annibale Caracci Correggio in seiner hohen Bedeutung gewürdigt worden war, lag es nahe, den Meister auch für plastische Ideen zu verwerthen, wohl die schlimmste unter einer Reihe von nachtheiligen Einwirkungen, welche von den bahnbrechenden Vorzügen desselben unzertrennlich sind. Denn da Correggio's Hauptwerth noch weniger wie bei den Venetianern in der der Plastik vornehmlich zugänglichen Formgebung lag, so konnte ein gesunder Zusammenhang seiner Kunst mit der Plastik unmöglich hergestellt werden. Gleichwohl hatte seine Kunstweise wie sie sich namentlich in den Deckenfresken entfaltete, in dem auf ihn folgenden Jahrhundert solchen Anklang gefunden, daß sie auch in der Plastik Eingang gewann. Daher war bald der kühne Vertreter seiner schwunghaften Richtung auf plastischem Gebiete, Lorenzo Bernini, der Held des größten Theiles des 17. Jahrhunderts geworden, und zwar nicht blos für sein Heimatland, wie etwa Lebrun im Gebiet der Malerei für Frankreich, sondern für die gesammte civilisirte Welt. Können ihm auch einige Vorzüge, namentlich eigenes, nicht blos manieristisch erborgtes Kunstvermögen und frische Originalität keineswegs abgesprochen werden, so dürften diese nicht für die vollendete Verhöhnung aller plastischen Stylgesetze entschädigen, wie sie schon in der Wahl seiner zumeist unplastischen Stoffe oder in der Vorliebe für das Unstetige, Kraft- und Haltlose und sonst der Bildnerei Widerstrebende in der Natur sich aus-

prägte, jede Körperbewegung outrirte, die von den geschwungenen Gliedern gelösten Gewänder aufbauschte oder flatternd den Winden preisgab. Alles dieses aber entsprach den damaligen Culturverhältnissen in dem Grade und spiegelte die Anschauung und die Gebahrung des 17. Jahrhunderts so wahr wieder, daß man diese Gebilde als den Ausdruck der Zeit allen anderen vorzog und die nachfolgenden Künstler, selbst wenn sie von einer besseren Ueberzeugung beseelt gewesen wären, bis tief in das 18. Jahrhundert hinein in den berininischen Bahnen zu bleiben zwang.

Die Bildnerei im größten Theil von Europa folgte den Spuren der Plastik Italiens. Zu theilweiser Selbständigkeit rafften sich jedoch in erster Reihe Nordfrankreich und das benachbarte Flandern auf. Schon im 16. Jahrhundert hatte unter den nach Italien gelangten und hauptsächlich dort thätigen Meistern Jean de Douay, bekannter unter dem Namen Giovanni da Bologna, sich den namhaftesten italienischen Meistern gleichgestellt, ja sie zumeist an feinem und correktem Formensinn und größerer Unabhängigkeit von der herrschenden Manier übertroffen. Noch selbständiger hatten sich, wenn auch von den Einflüssen des Raphaeliten Primaticcio und B. Cellini's ausgehend, eine Reihe französischer Künstler von J. Goujon bis B. Prieur an ihrem kunstliebenden Königshofe zu ruhiger, gehaltener und feiner Durchbildung entwickelt, wenn auch ihre dem michelangelesken Styl gegensätzliche Kunst der Feinheit des französischen Hoftones entsprechend in graziler Eleganz manchmal zu weit ging. Am gehaltvollsten entfaltete sich in Frankreich in dieser Zeit die Porträtbildnerei, deren Vortrefflichkeit selbst den übrigen Verfall der Plastik bis zum Ende des 17. Jahrhunderts herab überdauerte. Mit dem Auftreten Bernini's und der Vorliebe Ludwig's XIV. für diesen hatte sich jedoch der von der französischen Plastik vorher eingeschlagene Weg verändert und diese irrte nun ebenso wie die italienische durch das wüste Gestrüpp

phantastischer Styllosigkeit. Erst mit dem Ende des 17. Jahrhunderts schien sich der französische Meißel, des leidenschaftlich aufbrausenden Berninismus müde, wieder der früheren Eigenart zu besinnen. Wie aber damals die Glanzperiode Frankreichs für längere Zeit sich ihrem Ende zuneigte, so war auch die verlorne Größe in der Kunst, selbst in der Porträtbildnerei nicht wieder herzustellen und man mußte sich mit der Wiederaufnahme der nun würdelos gewordenen Eleganz begnügen. Ihr lag nun freilich kein gesundes Schönheitsgefühl mehr zu Grunde, sondern vielmehr die vom Tanzmeister angelernte, kokette Grazie, unwahr gespreizt, voll von Speichelleckerei und üppigem Verderbniß. Girardon und dessen Schüler Frémin, deren Wirken schon in's 18. Jahrhundert hinüberragt, sind die Hauptträger dieser Phase, höchst bemerkenswerth durch den Umstand, daß ihr Styl nicht erobernd, sondern ansteckend in die beiderseits angränzenden Länder und noch darüber hinaus sich ergoß.

Daß in den farbenfreudigen Niederlanden bei der eminenten Entfaltung der Malerei für die Plastik weniger abfiel als in Frankreich, dessen Malerei selbst von Poussin bis Mignard ein nicht unbedeutendes plastisches Element enthält, ist selbstverständlich. Doch fehlt es, abgesehen von dem schon erwähnten Italien ganz zugefallenen J. de Douay, auch sonst nicht an hervorragenden Bildnern, worunter namentlich Duquesnoy und Quellinus im 17. Jahrhundert hervorragen. Ohne sich an französischen Einfluß anzulehnen, gehen diese, der italienischen Schule entwachsen, ihre eigene Bahn und fesseln durch einfache schlichte Wahrheit und Großheit. Für uns sind die Niederländer Bildner dieser Zeit darum hochbedeutend, weil sie zugleich als die Träger der deutschen Plastik ihres Jahrhunderts erscheinen. Denn wir finden sie an mehreren deutschen Höfen in ausgedehnter Thätigkeit, ja sogar als Leiter der Schöpfungen kunstliebender Fürsten.

Ohne hier auf die Betrachtung der englischen Plastik dieser Periode einzugehen, welche ebenso wie die Malerei seit Holbein nur eine ganz untergeordnete Stelle einnimmt, wollen wir suchen, den Antheil Deutschlands an den Kunstbestrebungen des 17. Jahrhunderts auch für die Bildnerei uns klar zu machen. Von der Nürnberger Bildnertrias A. Kraft, V. Stoß und P. Vischer, konnte nur der letztere als allein im eigentlichen Sinne des Wortes Renaissancemeister sich einiger Nachfolge erfreuen. Aber kaum ein halbes Jahrhundert nach ihm versiegt der eine Zeit lang durch ganz Deutschland sich erstreckende Ruhm seiner Gießhütte, indem man bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann, Ausländer, Italiener und in Italien gebildete Niederländer für hervorragende plastische Arbeiten nach Deutschland zu ziehen. Schon an dem großen Kaisergrab Maximilians I. in Innsbruck, zu welchem Vischer selbst noch einen Beitrag liefern konnte, war ein Niederländer, Alexander Colins aus Mecheln, derselbe, welcher gleichzeitig den plastischen Schmuck des Otto-Heinrichbaues zu Heidelberg herzustellen beauftragt wurde, thätig, während der schon genannte Quellinus seine Thätigkeit bis Berlin erstreckte. Ebenso arbeiteten an dem Denkmal des Churfürsten Moritz im Dom zu Freiberg Niederländer, während die mit jenem Monumente in Verbindung gebrachten Erzbilder im Chor des Domes von dem Venetianer Pietro Boselli ausgeführt wurden. Die einheimischen Künstler wurden zumeist ihren Kräften entsprechend zu untergeordneteren Arbeiten verwendet, oder mußten sich unter die Leitung der Ausländer stellen, wie der Erzgießer Wolf Hilger in Freiberg, B. Wurzelbauer in Nürnberg. Gelang es ausnahmsweise einem deutschen Gießer, wie dem Nürnberger G. Labenwolf, Arbeit für das Ausland zu erhalten, so geschah dies vielleicht lediglich darum, weil seine persönliche Tüchtigkeit von traditioneller Berühmtheit (G. Labenwolf war der Sohn des Pancraz und so-

mit in ununterbrochenem Zusammenhang mit der Vischer'schen Gießhütte) unterstützt wurde. Nur in der Kleinkunst und im Kunstgewerbe, worin sich die oft zu bescheidenen deutschen Talente mit Vorliebe ergingen, schwang sich namentlich Süddeutschland zu unerreichter Höhe: Waffen, Prunkgefäße und anderes Geräth, Geschmeide und besonders Medaillen entstanden damals wohl nirgends prachtvoller als zu Nürnberg, Augsburg und München.

Diese Verhältnisse blieben auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts dieselben. Damals nahmen Augsburg und München einen frischen monumentalen Aufschwung, wobei auch namhafte Profanwerke zur Ausführung kamen. Vorab die drei Hauptbrunnenwerke Augsburgs von den Niederländern Gerhard und A. de Vries, welche noch in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts fallen, dann seit dem Anfang des folgenden die schönen Broncearbeiten an der Residenz zu München, wo ein Niederländer, Peter de Witte, die gesammte Kunstintendanz an sich gerissen und zahlreiche Werke an und in der Residenz, den St. Michael an der Michaelskirche, das Grabmal des Kaisers Ludwig des Bayers in der Frauenkirche und die Mariensäule am Marienplatz erst durch seinen Landsmann Gerhard, dann durch den Weilheimer Hans Krumper nach seinen gediegenen Entwürfen herstellen lies. Daß bei solcher Thätigkeit im Großen die Kleinkünste auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht zurückblieben, versteht sich von selbst. Doch verlieren die Medaillen in dem Maaße an Schönheit, in welchem sie an technischer Vollendung gewinnen, die Prunkgeschirre werden überladen und die decorative Kunst in Holzschnitzereien und Elfenbeinarbeiten erstickt oft an Reichthum und kunsthandwerklicher Tüchtigkeit das eigentlich Künstlerische. Bei größeren Werken der Art ist übrigens der Einfluß der Monumentalwerke handgreiflich, wie an dem herrlichen Elfenbeinkästchen für die Münzsammlung

Kurfürst Maximilian's I. von dem Weilheimer Chr. Angermair, jetzt im Nationalmuseum zu München, welches als ein Abklatsch der de Witteschen Decorationskunst erscheint.

In etwas geringerem Maaße nehmen an der plastischen Bewegung dieser Periode auch Mainz, Würzburg, Stuttgart, Tübingen Theil, wo sich dieselbe besonders in Grabmälern bethätigte, an welche sich jedoch selten ein hervorragender Künstlernamen knüpft. Mit dem Ausbruch des dreißigjährigen Kriegs aber erlosch die bildnerische Thätigkeit Deutschlands in dem Grade, daß selbst über den westphälischen Frieden hinaus und bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts kein namhafter deutscher Bildhauer mehr auftauchte. Fürstliches Bedürfniß, damals gering, wurde durch auswärtige Künstler befriedigt; übrigens reichte meist oberflächliche Decoration in manieristischer Weise, wie sie sich vornehmlich in Frankreich entwickelt hatte, vollkommen hin.

Auch in der Architektur erscheint für diese Periode, wie für die gesammte Renaissance Italien als Vorbild und tonangebend. Hier wie in der Plastik waren Michel Angelo's Werke die Ausgangspunkte für ein Jahrhundert und für jenen Styl, den wir als den Barockstyl bezeichnen. Malerischer Effekt war mehr und mehr die Losung geworden, constructive Gliederung trat in den Hintergrund. Säulen, Halbsäulen und Pilaster wurden sammt ihren Gebälken weit über das durch die Anlage Gebotene, und zumeist nur decorativ, gehäuft und verkröpft; in den oberen Parthien traten nicht blos Curven, sondern abenteuerliche Volutenbildung und Schweifungen an die Stelle der naturgemäßen Dachungslinien. Trotzdem war die Anregung des gewaltigen Florentiners so großartig, daß in seinen Bahnen noch ein halbes Jahrhundert lang Bedeutendes geleistet wurde. Doch wie in der Plastik, so tritt auch in der Architektur der michelangeleske Manierismus die Spur des Protagonisten end-

lich breit und verfällt einer ermüdenden Monotonie. Selbst nach langem Verweilen in der ewigen Stadt wird es dem Gedächtnisse schwer, die Erinnerung an die zahlreichen Kirchenfaçaden und Kuppeln von der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinander zu halten, so gleichartig sind im Grunde alle Variationen jenes Typus.

Die Häufung von architektonischem Detail noch zu vermehren, wie die Derbheit und Kraft der Profilirungen und plastischen Zierden noch zu erhöhen, mochte endlich kaum mehr möglich erscheinen und man bedurfte daher endlich für den abgestumpften Geschmack anderer Reizmittel, welche ebenso wie in der Plastik, so auch in der Architektur Bernini ausbildete. Mit dem berüchtigten Altartabernakel in S. Peter zu Rom waren die schiefwinkligen und geschwungenen Grundpläne, die gewundenen Säulen, verbindungslosen Gebälke, Draperien und Giebelschnörkel, überhaupt jener alle architektonischen Principien verhöhnende Rausch, wie er nun mehr als ein Jahrhundert die Architektur beherrschte und durch Borromini, Bernini's jüngeren Zeitgenossen, noch höher gesteigert ward, förmlich canonisirt. Die Architektur war dadurch zu einem frivolen Spiel mit den traditionellen Formen geworden, denen man die tollsten Verbindungen aufzwang, indem gerade das am genialsten erschien, was dem gesunden Sinne am meisten entgegen war.

Je nachdem nun die von Italien ausgehenden Impulse verschiedenartig und zu verschiedenen Zeiten auf die übrigen europäischen Culturländer einwirkten, vollzog sich auch die Entwicklung der Renaissance-Architektur in denselben mannigfach. Fast allenthalben zwar hatte man nördlich von den Alpen mit der Aufnahme derselben gezögert, bis der Styl in Italien zur Vollendung (Hochrenaissance) gediehen, und war inzwischen noch ganz bei der mittelalterlichen Architektur geblieben, während sich Malerei und Plastik etwas früher der neuen Sonne zuge-

wandt hatten. Dann aber ergriffen einige Nationen den neuen Styl mit größerer Lebhaftigkeit und Hingebung als andere, indem sie sich der mittelalterlichen Tradition gründlicher zu entschlagen wußten, während andere noch ein halbes Jahrhundert in einem Zustande des Schwankens verharrten, welcher nur die äußerliche und stückweise Aufnahme der neuen Elemente zu verstatten schien.

Wie in der Plastik, so war auch in der Architektur Frankreich als Italiens frühester Erbe von Bedeutung eingetreten. Die französische Frührenaissance des 16. Jahrhunderts gestaltete sich jedoch anfangs ziemlich selbständig dadurch, daß sie gewisse mittelalterliche Elemente festhielt, wie statt des horizontalen, die Dachung verbergenden Abschlusses das steile Dach, die zahlreichen Thürme und Erker, Plan und Aufbau der unteren Stockwerke u. s. w., während sie erst da, wo die italienische Architektur abschließt, nämlich im Obergeschoß und in der Bedachung, ihren höchsten Reichthum und zwar in den Formen des neuen Styls entfaltet. Denn die mit den Thurmüberhöhungen in Zusammenhang gebrachten Dacherker, reichgeschmückten Schlote u. s. w. charakterisiren geradezu die Palastrenaissance Frankreichs dieses Jahrhunderts und verleihen ihr den hohen Reiz, während dessen Cultarchitektur in der unklaren Vermengung moderner Decoration mit gothischer Construction weniger fesselt, als die gleiche aber naiver und originaler durchgeführte Erscheinung diesseits des Rheins.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hatte indeß die französische Palastarchitektur namentlich mit dem Louvre ihre Glanzperiode begonnen und den französischen Styl vollends ausgeprägt. Leider war ihm in seiner Reinheit nur kurzer Bestand beschieden, denn mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts begann auch schon wieder der Verfall. Doch wußte sich Frankreich von den Bernini-Borromini'schen Ausschreitungen des Barockstyles ziemlich

rein zu halten, so sehr Ludwig XVI. die Berninische Plastik schätzte. Dafür aber verfiel die Baukunst in jene Trockenheit und Leere, wie sie auch in der Malerei der aus dem Poussinismus entsprungenen Manier Lebrun's anhaftet. Erst mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts kam analog der Galanteriemalerei mit dem bald ungebührlich geschmähten, dann wieder ebenso maaßlos gepriesenen Rococo ein neues Element in die französische Architektur, welches im folgenden Abschnitte zur Behandlung kommen soll.

Spanien hatte nur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Renaissance-Architektur Selbständiges geleistet und zwar durch den Anschluß an die vorangegangenen Bauweisen und besonders den maurischen Styl. Der hieraus entstandene Mischstyl der sogenannten Plateresķe ist von nicht geringem Reiz, vornehmlich durch seine reichen Spielzierden, welche in ansprechender Verbindung theils von der Arabeske, theils von italienischen Vorbildern entnommen sind. Später, seit Philipp II., tritt Spanien fast ganz in die italienischen Fußstapfen (Escorial), ohne sich aus den Geleisen losmachen zu können, wie es der Malerei dem Einflusse des unteritalischen Caravaggismus gegenüber gelang.

In den Niederlanden lehnte sich die Entwicklung der Renaissance-Architektur in der Hauptsache an Frankreich. Nur Anfangs in der Periode des Mischstyles, wie ihn namentlich Belgien aufzuweisen hat, erscheint der Import von Italien direkt; doch ist die bauliche Thätigkeit mit der malerischen auch nicht entfernt zu vergleichen. Im 17. Jahrhundert aber läßt die Knechtung der westlichen Provinzen durch die Spanier und der langwierige Kriegsdruck der monumentalen Thätigkeit wenig Spielraum, namentlich seit Rubens' Hingang. Das republikanische Holland aber erhebt sich in seiner etwas nüchternen Utilitätsrichtung nur selten zu selbständiger künstlerischer Groß-

artigkeit, und wenn öffentliche Bauten andern als Nützlichkeitszwecken dienen sollten, so gingen die Baukünstler bei den Architekten Ludwig's XIV. in die Schule. Dagegen nahm zu Ende des 18. Jahrhunderts der Privatbau einen erfreulichen und auch auf den deutschen Norden einflußreichen Aufschwung, auf welchen wir noch zurückkommen werden.

England blieb dem modernen Style länger als die übrigen Culturländer ferne. Die englische Gothik hatte nämlich durch gewisse praktische Vorzüge, die in deren Horizontalismus, in Holzdecken u. s. w. begründet sind, größere Dehnbarkeit und Anwendbarkeit, mithin auch vermehrte Dauer gewonnen, so daß sie selbst bis auf den heutigen Tag in ununterbrochenem Gebrauch blieb. Wenn es daher auch nicht an Versuchen fehlte, der Renaissance frühzeitig durch Mischung der Elemente Eingang zu verschaffen, so blieben sie doch lange vereinzelt, bis es endlich italienisch gebildeten Architekten, vorab dem Palladianer Inigo Jones um 1630 gelang, der neuen Weise in ihrer Totalität Eingang zu verschaffen. Bezeichnend aber ist, daß selbst der hervorragendste Renaissance-Architekt Englands Christopher Wren, welcher zu Ende des 17. Jahrhunderts in der großartigen Paulskirche zu London die michelangeleske Architektur in der Themsestadt einbürgerte, zugleich auch den gothischen Ausbau der Westmünster-Abtei in den beiden Thürmen besorgen konnte.

Wenden wir uns endlich mit Uebergehung der minderwichtigen und hier fast gänzlich unselbständigen Länder nach Deutschland.* Daß sich hier der Umschwung und das Preisgeben der eingewohnten und nationalen mittelalterlicher Bauweise nicht so rasch wie in dem eigentlichen Heimatlande der Gothik, in

* W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance. II. Aufl. Stuttg. 1881 fg.

Frankreich, vollzog, hat seinen Grund wohl weniger in der größeren Beweglichkeit der französischen Nation als in dem Fehlen eines einheitlichen Machtgebotes, durch welches in Frankreich nicht die Nation, sondern König Franz I. der Renaissance-Architektur den Boden ebnete. Denn in den übrigen Künsten gingen die Deutschen den übrigen Nachbarn in modernem Geiste eher voraus, indem sie ohne der direkten Herbeiziehung von Italienern zu bedürfen, in der Malerei wie in der Plastik ihre zeitgemäßen Meister besaßen. Wäre z. B. Holbein durch Berufswahl und durch fürstliche Aufträge in die Lage gekommen zu bauen statt zu malen, und die architektonischen Ideen, welche er decorationsweise an Gemälden oder selbst an Häuserfaçaden anbrachte, constructiv herzustellen, so würde Deutschland an ihm unfehlbar einen großen Renaissance-Architekten und Bahnbrecher der neuen Richtung zu verehren haben. Ebenso dürfte Peter Vischer, wenn ihn nicht die Oertlichkeit seiner Werke genöthigt hätte, die ihm geläufigen Renaissance-Formen gothischem Gerüste unterzuordnen, wie wir dies an dem Grabdenkmal in der Sebalduskirche finden, davon sicher freien und umfassenden Gebrauch zu machen befähigt gewesen sein. Zeigt ja die deutsche Kleinkunst wie das Kunsthandwerk aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überall, wo der Zusammenhang mit der bestehenden Architektur nicht hemmend dazwischen trat, oft überraschende Vertrautheit mit den italienischen Architekturformen jener Zeit, und zwar diese mit einer sprudelnden Leichtigkeit, Sicherheit und Originalität verwendet, welche es nur bedauern lassen, daß sich keine Gelegenheit zur entsprechenden monumentalen Ausführung jener Ideen ergab. Die deutsche Renaissance sah sich daher genöthigt, ihre Knabenzeit in der Stube zu verbringen, wuchs jedoch hier fröhlich und gesund auf in heiterem Spiele mit dem Schnitzmesser, Modellirstab, Hammer und Meißel, allmälig die Wände und Decken im neuen Geiste mit

Getäfel überziehend, die Ecken mit herrlichen Kachelöfen verzierend, die Schränke zu phantastischen Schlössern umbildend, Consolen und Stellbreter aber besetzend mit wunderbaren Geschirren und Prunkgeräthen in Metall oder Thon. Nur schüchtern wagte sich die neue Kunst in's Freie; ein Portal oder Erker verrieth zuerst die Geheimnisse des Innern, selbst nur selten in Einklang gebracht mit der übrigen äußern der Weise der Väter getreu gebliebenen Architektur.

Auch als die knabenhafte Kunst zur Jünglingskraft gereift war, verhinderte das conservative Element des germanischen Volkes das völlige Abschütteln des mit Pietät gepflegten Alten, und fast das ganze 16. Jahrhundert gelangte man nur in einzelnen Fällen zur radicalen Anwendung der Neuerung. Man glaubte genug zu thun, wenn man den constructiv wenig veränderten Baukörper mit neuen Zierden versah und beides in harmonische Verbindung zu bringen suchte. Wie sehr erfreut aber an diesen Werken die Originalität der Erfindung, der im Kleinen und Einzelnen auftretende Reichthum der Zierden, welche selten mechanisch von der Ferne geholt und einfach reproducirt erscheinen, sondern fast immer neu und selbsterfunden uns die individuelle Schöpferkraft des obscuren Steinmetzen verrathen, der hier in reiner Schaffensfreude seinem eigenen Genius gehuldigt. Mochte er nun auch seine Motive von Holzsäge-, von Eisenarbeiten oder anderen Metall- wie Thon-Zierden entlehnt oder in der einen oder andern Technik sich geistig wie in Wirklichkeit selbst vorgebildet haben, so wird die verständnißvolle und selten styllose Uebertragung in ein anderes Material, wie wir sie in Wandfüllungen, Bogenwinkeln, Piedestalen, Säulenschäften, Capitälen, Brüstungen u. s. w. finden, unsere Bewunderung verdienen.

Auch als es endlich allgemein wurde, die ganzen Façaden der Durchbildung im neuen Styl zu unterwerfen, blieb man

noch lange bei lediglich decorativer Behandlung der Wandfläche, ohne der bisherigen Anordnung zu nahe zu treten. Es blieben die Grundrisse, die dem Säulenschmuck ungünstigen niedrigen Geschosse, es blieb das gothische Profil der Fenstergewände ohne vortretende Umrahmung, es blieben die meist unsymmetrischen Vorbaue und Erker. Auch der durch die antike Gebälkbildung bedingte Horizontalismus der italienischen Renaissance konnte sich gegen den der Straße zugewandten Steilgiebel nicht behaupten: nach wie vor trieb der mittelalterliche Verticalismus den First in beträchtliche Höhe, wobei überdies wieder statt der gothischen Fialenbekrönungen pyramidale Aufsätze ersatzleistend zu Hülfe kamen, während die Zinnenabstufung der Giebelstirnwände durch Etagirung der Wandfläche gerettet wurde. Griff man aber zur Maskirung der schrägen Dachlinie später in michelangelesker Weise zum Volutenschmuck, so wurde dieser in so neckischer Mannigfaltigkeit hergestellt, wie sie auch die lebendigste Phantasie des Baumeisters ohne entschiedenes Mißverständniß der in Italien gesehenen Volutenformen nicht zu schaffen vermocht hätte: denn im Grunde genommen mochte der ehrliche deutsche Werkmeister der Entstehung des italienischen Renaissanceornaments kein tieferes Verständniß entgegengebracht haben, als beispielsweise der italienische Architekt des 13. und 14. Jahrhunderts dem Wesen der gothischen Krabbe oder Kreuzblume.

Diese anmuthige „Wildheit“ in der deutschen Frührenaissance währte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Doch waren schon vorher in ganz vereinzelten Fällen auch italienische Architekten zum Schloßbau herbeigerufen worden, wie zum Bau des Schlosses zu Landshut. Auch die schönste Frucht der deutschen Frührenaissance, der Otto-Heinrichsbau am Heidelberger Schlosse, ging der Einbürgerung des Styles in Deutschland noch weit voraus (1556—1559). Und doch würde man, selbst wenn es nicht wahrscheinlich gemacht worden wäre, daß Kaspar Fischer

und Jacob Leyder jenen Schloßbau geleitet, den deutschen Geist an demselben nicht verkennen können, da die Compositionen der gleichzeitigen michelangelesken Richtung Italiens wie der französische Styl (Louvre) der gediegenen Heidelberger Schöpfung ebenso ferne stehen, als die letztere ihr Hervorwachsen aus den deutschen Versuchen der ersten Hälfte des Jahrhunderts unverkennbar verräth. Denn die selbständige und reiche Entwicklung des Details der Fenster, Portale und Statuennischen macht sich noch immer bemerklich, nur erscheint sie hier zum erstenmal harmonisch gepaart mit der gelungensten und stylgemäßen Disposition der Massen wie des Ganzen. Zu einem ähnlichen Ensemble erheben sich die übrigen gleichzeitigen Schloßbauten Deutschlands zu Dresden, Stuttgart, Offenbach, Göppingen, Ansbach, Bayreuth, Merseburg, München (Münzhof) u. s. w. keineswegs, wenn auch hervorragende andere Gebäude (Fürstenhof zu Wismar) und Privathäuser ihm manchmal nahe kommen. Auch die Rathhäuser der freien Städte erreichen jene Höhe nicht, zum Theil schon deshalb, weil sie gewöhnlich nur zu stückweiser Erneuerung Gelegenheit boten; unter solchen Anbauten aber zeigt der glänzendste, die Rathhaushalle zu Cöln, weder die Reinheit des Styls und Feinheit der Durchbildung im Detail, noch die deutsche Originalität, wie der Otto-Heinrichsbau.

Ehe jedoch dieser spezifisch deutsche Renaissancestyl zur allgemeinen Herrschaft gelangen konnte, mußte er mit dem Ende des 16. Jahrhunderts bei stets wachsenden italienischen Einflüssen in gleicher Weise zurücktreten, wie dies bei den Schwesterkünsten schon früher geschehen war. Bis hieher hatte namentlich der Cultbau an der gothischen Tradition festgehalten, welche in den Kirchen selbst noch in das 17. Jahrhundert hineinragt. Als nun auch dieser in die Strömung gezogen wurde, lag der mehr directe Einfluß von Italien besonders in katholischen Ländern in der Natur der Sache. Von den zwei hervorragendsten

Beispielen hiefür enthält jedoch die Würzburger Universitätskirche noch mehr einheimische Elemente als die in demselben Jahre (1582) begonnene Jesuitenkirche zu München, bei welchem höchst großartigen und gediegenen Werke der Sieg der Theoretiker und italienisch geschulten Manieristen entschieden entgegentritt. Dieselbe architektonische Stellung, vielleicht einigermaßen durch niederländische Einflüsse alterirt, zeigt das stattlich angelegte und im Detail von Schönheiten strotzende Schloß des Churfürsten Maximilian I. von Bayern zu München, dessen Herstellung jedoch den Schluß der baukünstlerischen Thätigkeit Deutschlands für ein halbes Jahrhundert bilden sollte. Denn während des dreißigjährigen Krieges und noch einige zur Erholung der Nation nöthige Jahrzehnte darauf ruhte namentlich die monumentale Kunst fast gänzlich, welche überdies während dieser Periode, der Verschiebung des politischen Schwergewichts entsprechend, auch ihren Schauplatz von dem bisher vorzugsweise thätigen Süddeutschland nach dem Norden verlegte.

Churfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg, der Begründer der preußischen Größe, ist auch als der Begründer der Bedeutung Berlins*, das vorher in dem Culturleben Deutschlands noch fast keine Rolle gespielt und an der Entwicklung der Renaissance-Architektur nur geringen Antheil genommen, zu betrachten. Wie sich dieser große Churfürst in Sachen der Kunst überhaupt vorwiegend auswärtiger, aus Holland bezogener Kräfte, worunter die Maler G. Coques und G. Honthorst zu nennen sind, bediente, so legte er auch seine Bauunternehmungen in die Hände von Ausländern, unter welchen J. A. Nering hervorragt. Es ist bezeichnend für die Richtung des preußischen Staates, wie sie seit dem großen Churfürsten bis auf unsere

---

* A. Woltmann, die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berl. 1871.

Tage als die vorherrschende sich darstellt, daß auch der monumentale Aufschwung seiner Hauptstadt mit der Erbauung des Arsenals begann, welches noch jetzt als eine der Zierden Berlins und als Zeugniß von der Tüchtigkeit Nering's dasteht, eines Gebäudes von gesunder Würde und künstlerischer Tüchtigkeit. Noch vor dem Ende des 17. Jahrhunderts aber tauchte jene gewaltige Kraft auf, welche, nachdem sie sich auf plastischem Gebiete epochemachend bethätigt, nun auch in der Architektur eine großartige Wirksamkeit entfaltete, nämlich Andreas Schlüter. Nachdem sich dieser in der Umgestaltung von Charlottenburg erprobt, begann er 1699 den Bau des Schlosses zu Berlin, eines Werkes, welches vielleicht als das künstlerisch hervorragendste jener Zeit überhaupt bezeichnet werden kann.

Bemerkenswerth ist, daß während überall eine Abnahme der Kräfte gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hin constatirt werden muß, die nordische Hauptstadt gerade an der Wende des Jahrhunderts ein kräftiges Aufblühen zeigt. Wenn auch die Nation selbst an dieser Culturhebung noch geringen Antheil nahm und die großen Schöpfungen insgesammt noch dem Willen einsichtiger und kunstliebender Fürsten ihr Entstehen verdanken, so war damit doch der Weg zu einer weiteren Entfaltung gebahnt und die Stellung Berlins als Vorort der geistigen wie der materiellen Kräfte Deutschlands gesichert. —

Zweites Capitel.

Kunstzustände vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis um 1770.

Das 18. Jahrhundert pflanzte schon in seinem Beginn auf den Verfall, wie es denselben vom vorausgegangenen Saeculum herübergeerbt hatte, noch die Verwilderung eines langwierigen, über ganz Mitteleuropa ausgebreiteten Krieges, des spanischen Erbfolgekrieges. Namentlich das Herz Europas, Deutschland, welches sich eben erst von den langwierigen Nachwehen des dreißigjährigen Krieges, in dessen Periode es von Frankreich in jeder Beziehung überflügelt worden war, erholt hatte, war dadurch und vorab in seiner größeren Südhälfte für den Wettstreit um die erste Culturstelle neuerdings kampfuntüchtig geworden. Die geistige Suprematie, welche dagegen Frankreich damals über Europa gewonnen, war selbst durch die Unglücksfälle dieses Krieges nur vorübergehend erschüttert worden, seit dem für Ludwig XIV. unerwartet glücklichen Ende desselben aber sogar noch erstarkt. Eine Reihe von Jahren ist daher auch nur mehr wenig von direkten italienischen Einflüssen zu verspüren, alles leitet sich durch die französischen Kanäle, die damals trüber als je zu spenden begannen.

Das Sinken Italiens in politischer und socialer Beziehung, die Erschlaffung aller materiellen und geistigen Kräfte hatte so rapide Fortschritte gemacht, daß davon auch der Spiegel

alles Culturlebens, die Kunst, das Abbild geben mußte. Noch mehr als irgendwo war aus ihr dort leere Decoration geworden und damit dem flachsten Virtuosenthum das Monopol in die Hand gegeben. Auch die hervorragendsten Meister dieser traurigen Epoche erheben sich nur manchmal über dieses Niveau, auf welchem sich Hunderte von Dutzendmalern mit gleicher Fertigkeit bewegen, während sie es aller solideren Intentionen, aller Originalität und Tiefe ermangelnd weder erstrebten noch verdienen, ihre Namen der frühen Vergessenheit zu entziehen. Wendet man doch jetzt mit Recht selbst den besten Kräften dieser Zeit den Rücken, wie dem Neapolitaner Solimena († 1747), der zu den unteritalienischen Naturalisten in der Art des Schnellmalers Luca Giordano als der hervorragendste zählt; oder dem S. Conca († 1764), Solimena's seiner Zeit berühmtem Schüler, welcher den Styl seines Meisters mit dem des Manieristen P. da Cortona zu verbinden strebte. Auch die gegenwärtige Bewunderung eines Tiepolo († 1769), welcher übrigens wenigstens in momentan packender Weise und nicht ohne Reiz wenn auch mit allen Mitteln frivolen Virtuosenthums die venetianische Schule zu Grabe geleitet, dürfte kaum so begründet und dauernd sein, wie jene seines verdienstvollen Landsmannes Ant. Canale († 1768), welcher in etwas einseitiger Weise die Lagunenstadt noch vor dem völligen Sturz ihrer Größe in zahlreichen Veduten zu verewigen suchte. Ein P. G. Batoni († 1787) aber, der noch zu Mengs' Zeit als dessen hervorragendster Nebenbuhler selbst über Italien hinaus gefeiert ward, verdankt seine kunstgeschichtliche Bedeutung vornehmlich dem Umstande, daß er gleichsam als der letzte seines Geschlechtes erscheint.

Plastik und Architektur gingen in Italien denselben Weg, nemlich in einträchtiger Verderbniß zunächst die Bahnen Bernini's. Es wurde in der Plastik damit nichts gewonnen, daß die Künstler

sich gelegentlich auf die Antike besannen; denn sie paßte nur mehr stückweise in die überbewegten und verdrehten Compositionen, oder sie benahm in rein formaler unverstandener Uebertragung und oberflächlicher Nachbildung dem Ganzen noch den Rest von harmonischer Belebtheit und Wahrheit. Die antiken Vorbilder eingehender zu Rathe zu ziehen, konnte sich auch bei der zunehmenden Massenproduktion zumal an den genauerer Betrachtung entrückten Attikendecorationen oder dem statuarischen Schmuck der Balustraden auf der Höhe der Gebäude kaum verlohnen. Wo die Werke in selbständigerer Weise aufzutreten hatten, da gab man ihnen größere Vollendung nicht hinsichtlich des inneren Gehaltes, sondern lediglich durch äußere Effekte und technische Virtuosität. Die dünnen, durchscheinenden, sinnereizend sich anschmiegenden Gewänder, die das noch mehr zeigten, was sie verhüllen sollten, Künsteleien mit Netzen u. s. w., wie sie z. B. Sammartino, Corrodini und Queirolo zu ihrer besonderen Aufgabe machten, sind auch die Italiener bis auf den heutigen Tag nicht mehr los geworden; ebenso wenig jene affektirte Grazie und ekle Lüsternheit, mit welcher sie damals mit den Franzosen wetteifernd in gespreizter Aeußerlichkeit zu kokettiren sich bemühten. Wo aber zu solchen Reizmitteln der Gegenstand oder die Bestimmung keine Gelegenheit darboten, da machte sich im Laufe des Jahrhunderts jene Ernüchterung nach der Bernini'schen Ueberreizung geltend, welche wie jede derartige Reaction durch öde Leere grenzenlos langweilig und noch widerwärtiger war als der vorausgegangene Taumel.

So hatte auch der Borromini'sche Curvenrausch in der Architektur, welcher dem ganzen Styl den Namen Barockstyl (von baroque-schiefrund, verschoben) gegeben*, nach seinem Ver-

* Vgl. A. v. Zahn, Barock, Rococo und Zopf (Zeitschrift für bildende Kunst 1873, I. und II. Heft). Andere leiten das Wort von perrucca (parrucca, barrucca, Perücke) her.

brausen einer trockenen Nüchternheit und Sparsamkeit Platz gemacht, welche in Italien zunächst nicht wie in Frankreich durch ein neues Element reizend verhüllt, als wenig mehr betrachtet werden kann, denn als eine Lücke in der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Verbraucht und ausgelebt nach allen Richtungen, sah sich endlich Italien, die Mutter der Renaissance-Architektur, genöthigt, bei ihrer Schülerin in Frankreich zu borgen, wenn das Land überhaupt in die Lage kam monumentale Werke schaffen zu müssen. Denn der Verfall Italiens hatte ohnehin das Kleid zu weit gemacht, in welches sich die Glanzzeit gehüllt hatte; Hunderte von Palästen standen leer oder dienten Zwecken, für welche der architektonische Aufwand nicht berechnet war. Bei vermindertem Bedarf reducirte sich daher selbstverständlich auch die Production, was indeß bei der trostlosen Phase, in welche die italienische Architektur im 18. Jahrhundert eingetreten war, keineswegs zu beklagen sein dürfte. Im Gegentheile wäre sehr zu wünschen gewesen, daß auch manche unnütze Restauration eines alten Werkes und manches vermeintliche „abbellimento“ secondo l'uso moderno vorzüglich in Façaden unterblieben wäre, da nur in ganz vereinzelten Fällen, wie an der lateranensischen Basilica, damit etwas nicht ganz Verwerfliches erreicht worden ist.

Etwas abweichend von dem Vorgang in Italien gestaltete sich die Kunstbewegung Frankreichs im 18. Jahrhundert. Mit dem Ableben Ludwig's XIV. änderte sich der Hofton in mehr als einem Betracht. Die Fanfaren schaler Theaterherrlichkeit, die Scheinwürde und Scheinheiligkeit, wie sie sich in der Periode des „großen Königs“ überall in den Vordergrund gedrängt hatten, traten bald zurück, und der anfängliche Liebling der Nation, Louis XV., der in späteren Jahren mit mehr Recht als Anstand sagen konnte, „ich habe nie darnach gestrebt, ein großer König zu sein“, ließ die Grazien an die Stelle der Gottheiten des Ruhmes treten. Freilich, welche Grazien! Die

Erinnerung an Dubarry und den Hirschpark allein genügt, um das zu charakterisiren, was das Haupt Frankreichs darunter verstand, und der verkommene Hof säumte nicht, auf die Anschauung des Gebieters einzugehen. Die Maske war gefallen und in merkwürdiger Verblendung und rücksichtsloser Schamlosigkeit tändelte die vornehme Welt ihrem Untergange entgegen.

Die Kunst* blieb natürlich von der Wandelung des Princips auf dem Thron nicht unberührt und entsprach derselben um so leichter und schneller, als die neue Lebensanschauung schon unter dem alternden Ludwig XIV. nicht unvorbereitet und vielmehr nur mit einem gleißnerischen Mantel bedeckt war. Gleichwohl war der künstlerische Umschwung kein sofortiger und totaler, da die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Poussin'schen Style hervorgegangene und vornehmlich durch Lebrun vertretene Weise zu fest gewurzelt war. Die monumentalen Arbeiten eines A. Coypel († 1728), schon durch dessen Vater und Lehrer mit der Lebrun'schen Richtung in Verbindung gesetzt und des F. Lemoyne († 1737), in Italien aus den Eklektikern und Manieristen zusammengeborgt, bildeten jedoch die Brücke zu den Schöpfungen eines P. Subleyras († 1749), J. Restout († 1768), Ch. A. P. Vanloo († 1765), Ch. Natoire († 1777), L. J. F. la Grenée († 1805) u. A., durch welche die Monumentalmalerei des 18. Jahrhunderts namentlich in umfang- und figurenreichen Decken- und Kuppelgemälden ihren Ausdruck finden sollte. Der theatralisch „große“ Styl der vorausgegangenen Periode verwandelte sich mehr und mehr in den eleganten Ballet- und Ballstyl der damaligen, und heidnische Göttinnen wie christliche Heilige sahen sich genöthigt, die aus-

* A. v. Wurzbach, die französischen Maler des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1880.

P. Mantz. Fr. Boucher, Lemoine et Natoire. Paris 1880.

schweifendsten Concessionen an die Erscheinungen des damaligen Hof- und Maitressenlebens in Bewegung und Geberde, ja selbst im buhlerischen Ausdrucke zu machen. Nicht selten erschienen geradezu die Porträts der Hofdamen oder anderer Schönheiten mit oder ohne Costüm als Göttinnen in den mythologischen oder allegorischen Werken. Die „süße Lieblichkeit", welche schon bis Mignard hinaufreicht, äußert sich überdies nicht blos in der Zeichnung, welche allen Gesichtern etwas Verführerisches, allen Formen etwas weich Rundliches, Fließendes, „Flammendes" selbst auf Kosten der Bedeutung aller Bewegungen zu verleihen suchte, sondern auch im Colorit, das nun weich und verschwimmend, und namentlich licht und vorwiegend rosig ward. An die Stelle des theathralisch affektirten Pathos der Periode Ludwig's XIV. ist die leere Aktion des Ballets mit allem unsittlichen Sinnenreiz, wie mit allem Aufwand von Schminke getreten.

Selten jedoch machte diese ganze Klasse von Malerei Anspruch auf Selbständigkelt, sondern entsprach fast ausnahmslos nur einem decorativen Bedürfniß. Weit bedeutender trat dagegen eine andere Gattung, die Kabinetsmalerei, auf, welche auch der Lebensanschauung jener Zeit in mehr Wahrheit entsprach, als die ganz seelenlos gewordene Historien- und religiöse Malerei. Der Begründer dieser Richtung, Ant. Watteau († 1721), welcher auch in Frankreich dem Genre eigene Geltung verschaffte, während vordem an der Akademie für dasselbe keine Abtheilung und auch nachher noch lange kein Gattungsname bestand, gehörte noch der Periode Ludwig's XIV. an. Der Titel eines Peintre de fêtes galantes du Roi, welchen der Künstler bei seiner Aufnahme in die Akademie 1717 erhielt, bezeichnet indeß das Gebiet seiner Kunst keineswegs genügend. Diese bewegt sich nämlich vorzugsweise in Parkscenen, ländlichen Festen, Conversationen, Concertinos und Dejeuners im Freien,

die allerdings fast ausnahmslos das Genußleben der vornehmen Welt in mehr oder weniger idyllisch gehaltener Weise schildern. Die naive Frische, mit welcher der Künstler seinerseits die oft nicht so harmlosen Vorbilder aus der verkommenen Wirklichkeit in das Reich des Idealen zieht, macht sie oft geradezu berückend. Watteau's Anklang aber mußte um so größer sein als seine Werke, „in welcher die Grazien der Boudoirs und Coulissen in den bals und fêtes champêtres, wie C. Justi sagt, wieder zu Natur und den grünen Bäumen zurückgekehrt sind", dem Treiben der feineren Welt als eine Art von Apologie gelten konnten. So gelang es dem genialen Cabinetsmaler, eine Schule zu begründen, welche eine Reihe von talentvollen, wenn auch bald ausartenden Nachfolgern, worunter der bedeutendste Fr. Boucher († 1770), in sich faßte. Wie sehr sich aber die Galanteriemaler von dem Poussinismus entfernt hatten, erhellt aus dem Rath, den Boucher seinen Schülern gab, sich vor der Nachahmung der großen Meister Italiens zu hüten, um nicht „so kalt wie Eis" zu werden: Raphael sei „ein sehr trauriger Künstler und vor Michel Angelo könne man nur Grauen empfinden".

Eine interessante Erscheinung bieten endlich von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab drei Maler dar, welche sich von der Tradition der immer leichtfertiger gewordenen monumentalen Richtung, wie von der Pseudo-Idylle der vornehmen Welt losmachten, um am Born der ungeschminkten Natur zu schöpfen. Zunächst J. B. S. Chardin († 1779), welcher seine Stoffe dem Volksleben, namentlich den anspruchlosen Scenen des kleinen Bürgerthums entlehnte und mit liebevoller Hingebung darstellte. Zu größerer Berühmtheit und namentlich zu dem Glücke, nach einem Jahrhundert zu erneuter, ja gesteigerter Schätzung zu gelangen, brachte es J. B. Greuze († 1804), der meistens unreife Mädchen in irgend einer harmlosen oder harmlos

scheinenden Situation gewöhnlich in Einzelfiguren, darstellend, seine höchsten Erfolge erreichte. Damit verglichen blieb die Landschaft, die seit Claude und Dughet vernachlässigt war, so weit hinter den Niederländern zurück, daß selbst J. Vernet († 1789), der hervorragendste unter den Meistern des Jahrhunderts nicht entfernt mit ihnen verglichen werden kann.

Die namentlich durch Chardin und Greuze angebahnte Rückkehr zur Natur und zwar zur ungefälschten des Volkslebens, zugleich bedeutsam weil in der sich vorbereitenden Hebung des dritten Standes aus langer Vergessenheit entsprach, würde vielleicht eine große Zukunft gehabt haben, wenn der auf alle Fälle unaufhaltsame politisch-sociale Umschwungsprozeß seinen natürlichen Verlauf hätte nehmen können. Allein die Revolution machte dem Bestehenden ein gewaltsames Ende und lenkte auch die Kunst stoßweiße in eine andere Bahn, die bisherigen Geleise theils für immer zerstörend, theils für längere Zeit unwegsam zurücklassend.

Verglichen mit der Malerei im 18. Jahrhundert spielt die Plastik Frankreichs der gleichen Zeit bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts so viel wie keine Rolle. Der Berninismus erhält sich, nur noch outrirter in den seltener werdenden Scenen männlicher Derbheit, graziöser, koketter, verdrehter in weiblichen Darstellungen. Für die letzteren namentlich sind die Ideale auch hier wie in der monumentalen Malerei dem Salon und Theater entlehnt; die Bewegungen scheinen lediglich der Silhouette des Ganzen wegen da und sind ohne eigene Bedeutung. Der Ausdruck ist stationär der verbuhlten Lächelns, bei kraftlosen üppigen Formen des Körpers verschrumpfen die zierlichen Extremitäten zu völliger Lebensuntüchtigkeit. Hauptrepräsentanten dieser Art von Plastik sind R. Frémin († 1744) und die Brüder Coustou, N. und G. († † 1733 und 1744) Für Darstellungen männlicher Kraft bleibt Puget tonangebend,

namentlich mit dem abgeschmackten Ersatz für die herculischen Arbeiten, jenem Milo von Croton, der das ganze Jahrhundert zu beherrschen scheint. E. Falconnet († 1791) z. B. leistet an diesem Gegenstande das Unüberschreitbare von Verirrung, indem er den vom Löwen angegriffenen Athleten, eine gemeine Modellnatur auf dem Boden liegend und das eine Bein noch über die Kopfhöhe gerade in die Luft gestreckt darstellt, wenn auch nicht ohne Wahrheit, die in der gleichwohl abstoßenden Geberde des Schmerzgeschreis, namentlich aber in dem kraftvollen Thiere sich ausspricht. Angesichts eines solchen Werkes begreift sich eigentlich schwer, wie der Künstler der Meinung sein konnte, daß der Moses des Michel Angelo mehr einem Galeerensclaven als einem inspirirten Gesetzgeber ähnlich sehe. Doch erhellt aus dieser Aeußerung, wie sehr Maaßstab und Verständniß für wahre Größe den Künstlern jener Zeit abhanden gekommen und die der Plastik angemessene epische Haltung in der Sucht nach dramatischen Effekten erstickt war. Am bedeutendsten erscheint unter andern französischen Marmorbildnern dieser Epoche J. B. Pigalle († 1785), welcher, obwohl nicht frei von dem berninischen Gebrechen seiner Zeit, doch zu frischer und gesunder Formschönheit (Mercur im Louvre), wie zu monumentaler Großartigkeit (Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg) sich erschwingt. P. Julien aber († 1804) zeigt sich schon in seinem 1779 ausgeführten Receptionsstück an die Akademie, einen verwundeten Krieger darstellend (Louvre), als einem David richtungsverwandt und als würdigen Vorläufer Chaudet's.

Ebenso, wie wir dieß in den beiden behandelten Künsten gefunden haben, alterte auch die Barock-Architektur Frankreichs mit Ludwig XIV. vom 17. in das 18. Jahrhundert herüber. Doch zeigte auch sie wie die Malerei frühzeitig Symptome einer freilich nur äußerlichen Verjüngung, wenn diese gleichwohl

als etwas mehr erscheint, denn als eine berückende Schminke. Ich meine das neuerlich manchmal über Gebühr gepriesene, doch jetzt auch gehörig gewürdigte Rococo.* Mit dem Namen selbst verhält es sich ähnlich, wie mit dem der Gothik: er ist der Zeit der Geltung jenes Styles fremd und scheint erst in unserem Jahrhundert aus dem „goût rocailleux“ (Muschelwerk) sich entwickelt und seltsamer Weise zunächst in der deutschen Literatur Eingang gefunden zu haben, während man in Frankreich bis jetzt bei der Bezeichnung „Style Louis XV.“ geblieben ist. Semper** bezeichnet als die Idee des Rococo „daß das Rahmenwerk selbständig und zum Organismus wird, alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt. Pflanzenhaft, und nicht wie früher krystallinisch unrhythmisch, umrankt der Rahmen als ein organisch Belebtes die Füllung“.

Dem entsprechend ist zunächst und in der Hauptsache bleibend die neue Richtung von geringem oder nur negativem Einflusse auf die herrschende Bauweise. Namentlich das Aeußere blieb noch lange in den Bahnen des Barockstyls oder des Styls Louis XIV., während sich nicht der Architekt, sondern der Decorateur bereits vollständig des Innern im neuen Sinne bemächtigt hatte: das Holzschnitzwerk an Thüren, Rahmen und Getäfel, wie die Stuckarbeit an Decken und Gesimsen war das eigentliche Feld, wo sich der neue Styl aus der schwerreichen Decoration der vorausgegangenen Epoche in den spielend leichten der neuen überführte. Es scheint de Cotte gewesen zu sein, welcher am Hôtel de Toulouse zu Paris 1713—19 den Styl des „Architecte de menus plaisirs“, des berühmten Decorateurs Ludwig's XIV., Bérain, dem neuen Geschmacke entsprechend

* Außer der oben angeführten Abhandlung von Zahn, namentlich Springer, „der Rococostyl“ in seinen „Bildern aus der neueren Kunstgeschichte“ 1867.

** Der Styl II. 350.

zersetzte, während der vollendete Rococodecorationsstyl von G. M. Oppenord († 1742), J. A. Meissonier († 1750) und J. B. Leroux († 1745) vertreten wird. Allmälig wagte sich diese Decoration auch an das Aeußere, jedoch mit sehr ungleichem Erfolge. Denn hier konnte sie nur auf Kosten der architektonischen Gliederung, vermittelst Reducirung und Entkräftung derselben gedeihen. Der Barockstyl hätte ihr außen, wenn man dessen reiche Säulen-, Pfeiler- und Gesimsbildungen bestehen lassen wollte, buchstäblich zu wenig Spielraum gewährt, und so mußten die traditionellen Gliederungen und spezifisch architektonischen Bestandtheile in empfindlicher Ernüchterung zurücktreten, um auf möglichst vielen und großen Flächen dem tändelnden Rahmenwerk den Platz zu räumen. Die von geschwungenen Stäben in mannigfachem frei erfundenen Wechsel der beliebten „Contours à l'S" zusammengehaltenen Muscheln, Zweige und Blumen konnten jedoch den Mangel der kräftigen Gliederungsmassen mit ihren intensiven Schatten keineswegs ersetzen und ließen die Bauten, namentlich in größerer Entfernung, kahl und mithin trotz aller Zierlichkeit des Details schwer erscheinen. Es ist daher ganz natürlich, daß der Barockstyl neben dem Rococo vornehmlich in der Außenarchitektur sich bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts und selbst noch länger behaupten konnte.

Hat jedoch die Rococo-Architektur wenigstens im Interieur ihre unbestreitbaren Vorzüge in Hinsicht der originellen und von allem Schematismus freien Erfindung, in dem großen malerischen Reize ihres heiter festlichen Reichthums und endlich als der wahre und sprechende Ausdruck des gleichzeitig herrschenden Geistes, so fehlen diese Vorzüge fast gänzlich in der auf das Zeitalter Ludwig's XV. folgenden Bauweise, der letzten und traurigsten Phase des Barockstyls, welche wir als den Zopfstyl zu bezeichnen haben. Er ist dem Gähnen der Ermüdung

nach dem langen Festspiel, dem Rückzug von dem glänzenden Balle, dem geringschätzigen Abwerfen der prächtigen Toilette zu vergleichen. Er muthet uns an, wie die traurigste, todteste Zeit der Nacht in den fröstelnden Stunden vor der Morgenröthe, jene Lücke zwischen dem Kerzenschimmer und dem wiederbeginnenden Tage. Bringen wir seine Erscheinung in Zusammenhang mit der politischen Geschichte Frankreichs, so verdüstert sich nur noch der Eindruck und er gleicht noch mehr einem hoffnungslosen Siechthum nach langer Schwelgerei, vielleicht ebensolang, wenn es nicht gewaltsam abgekürzt neuen Principien den Schauplatz überlassen mußte.

Die wuchernden Elemente des Rococo wurden nemlich mit dem Regierungsantritt Ludwig's XVI. abgeschnitten, ohne durch neue ersetzt zu werden: die Locken fallen oder werden eingeschnürt in erstickende Enge. Der Zopf ist ein so sprechendes Bild auch der künstlerischen Verhältnisse dieser Zeit, daß der Name des Zopfstyls durch keinen passenderen ersetzt werden könnte. Ueberall Schmucklosigkeit oder wenigstens Knappheit, Strammheit ohne freie Kraft, Reglement ohne Phantasie und Erfindung. Daher die Kälte aller Kunstproduktion in diesen Jahrzehnten und vorab der architektonischen. Man ringt nach einem neuen Tage, in Frankreich selbst auf Kosten blutigen Thaues. Mittlerweile jedoch verliert Frankreich, welches nunmehr ganz in seiner politischen Mission aufgeht, die künstlerische Hegemonie, um ein halbes Jahrhundert in diesem Betracht nur mehr die zweite Stelle einzunehmen neben dem nach langer Passivität endlich zu bahnbrechender Thätigkeit sich aufraffenden Deutschland.

Ehe wir jedoch der Betrachtung der deutschen Kunst vor diesem Aufschwung vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis etwa 1770 uns zuwenden, müssen wir noch einen Blick auf die Kunstzustände der übrigen mit einiger künstlerischen Selbständig-

keit auftretenden Völker Europas werfen. Der ganze Osten war noch gleichsam unerschlossen: Ungarn und Polen, welche gegenwärtig mit so glänzenden Erfolgen in die Kunstbewegung Europas eingetreten sind, verhielten sich im 18. Jahrhundert entweder theilnahmslos oder gingen ohne alle Selbständigkeit am französischen Gängelbande. Völlig kunstlos oder was gleichbedeutend, die künstlerischen Culturgegenstände noch aus dem veralteten Fond der byzantinischen Tradition beziehend, war das mächtige Czarenreich bis an das Ende der in Rede stehenden Periode geblieben; denn erst 1757 ward auf Betrieb des Curators der Moskauer Universität, J. J. Schuwalow, die erste russische Kunstschule angelegt, die natürlich mit französischen Lehrern, worunter L. J. F. la Grenée am meisten hervorragt, besetzt war. Daß selbst sein bester russischer Schüler Lossenko († 1773), der „Vater der russischen Malerei“, über die Bahnen der damaligen französischen Malerei nicht hinauskam, ist um so weniger zu verwundern, als er später in Paris selbst seine künstlerische Vollendung suchte. Sonst wurden die Zöglinge der Akademie zum größten Theile von der Moskauer Universität „entnommen“; von freier Berufswahl war in den ersten Jahrzehnten des Bestandes dieser Kunstschule kaum die Rede. Auch die Lehrkanzeln für Baukunst und Sculptur waren französischen Künstlern überantwortet worden, dem V. de la Motte, welcher viel zur Verschönerung von St. Petersburg beitrug, und dem N. F. Gillet, durch seine Statue Peter des Großen bekannt.*

Wie hier einen Anfang von Kunstthätigkeit, so finden wir am westlich entgegengesetzten Theile Europas in der pyre-

---

* E. Dobbert: Ein Gang durch die öffentlichen Sammlungen der St. Petersburger Akademie der Künste. (Statistische 2c. Mittheilungen aus Rußland. St. Petersb. 1872.)

näischen Halbinsel das Ende. Den kläglichen Zustand der Malerei kennen zu lernen, hatte Mengs als mehrjähriger Augenzeuge genugsam Gelegenheit; leider verhinderten ihn verschiedene Rücksichten, sich mehr als andeutungsweise darüber zu äußern. Der Geist des namentlich in Spanien vergötterten Giordano wirkte fort, obwohl die seit dem Utrechter Frieden definitiv eingesetzte französische Dynastie bestrebt war, auch der französischen Kunst jenseits der Pyrenäen Boden zu verschaffen. Nicht besser war es in der Plastik. Das beste vielleicht leistete die spanische Kunst dieser Periode in der Architektur, wo nach den ausschweifendsten Erzeugnissen des Barockstyls, wie sie namentlich D. J. Churriguera, der spanische Borromini, zu Tage gefördert, G. B. Sachetti († 1765), der Erbauer des Madrider Schlosses, wieder in die Bahnen der Einfachheit eines J. de Herrera einlenkte, freilich ohne dessen Großartigkeit zu erreichen.

Bedeutender als Spanien stellten sich die Niederlande in ihrem Kunstbetrieb der gleichen Periode dar. Mehre große Maler des 17. Jahrhunderts, wie P. de Hooghe, J. v. d. Meer d. J., J. v. d. Heyden, M. Hobbema, W. v. d. Velde, L. Backhuysen, J. Weenix u. a. ragten in ihren letzten Lebensjahren noch in's 18. Säculum hinüber und es fehlte auch nicht an einzelnen, welche in ihrer Blüthezeit ganz dem letzteren angehörig von dem großen Erbe einen nicht zu unterschätzenden Antheil erhalten haben. Man erinnere sich nur an Blumenmaler wie Rachel Ruysch († 1750) und Jan Huysum († 1749). Die große Mehrzahl freilich, Schüler oder Nachahmer der großen Meister der Glanzzeit, wandelten die Pfade der Manieristen, ihren höchsten Ruhm darin suchend, nicht selbst etwas zu gelten, sondern ihren Vorbildern äußerlich, aber für den oberflächlichen Betrachter „zum Verwechseln" ähnlich zu werden. Es begann die traurige und leider sehr productive

Zeit der Copisten und zum Theil sogar bewußten Fälscher, von deren trügerischen Schöpfungen die Gallerien selbst heutzutage sich noch nicht gänzlich zu befreien vermocht. An Geschicklichkeit, die Tradition noch Jahrzehnte lang fortzuschleppen, fehlte es den Niederländern auch jetzt noch nicht; die Originalität dagegen, welche im vorausgegangenen Jahrhundert so belebend und erfreulich in jedem Gebiete der Malerei gesprudelt, war dahin.

Wie aber einst, nachdem sich die nationale van Eyck'sche Schule erschöpft hatte, die Niederländer sich nach Italien gewandt, um dort nicht etwa neue Impulse zu schöpfen, sondern geradezu als Nachahmer in die Reihen der Manieristen einzutreten, so hatten auch jetzt mehre Künstler, dem Beispiel Honthorst's folgend, ihr Heil in Italien gesucht. Selbstverständlich nur mit geringerem Erfolge; denn während einst ein Raphael und Michel Angelo als Vorbilder glänzten, während selbst einem Honthorst die Blüthezeit des unteritalienischen Naturalismus entgegentrat, fanden jetzt die Niederländer nur mehr das ausgelaufene Geleise von Manieristen und decorativen Effektmalern, deren Werth über die Geschicklichkeit, große Leinwand- oder Wandflächen in flotter, reicher und in gewissem Sinne schmuckvoller Weise zu füllen, wenig hinausging. Die Sache wurde auch durch jene nicht verbessert, welche das Studium der Italiener mit dem Poussin's verbanden, und sich auf den Standpunkt der gleichzeitigen Historienmalerei Frankreichs, des sog. „großen Styls" stellten, wie dieß ein G. v. Lairesse († 1711) in theoretischer* wie praktischer Weise vertrat.

Wenn mehr selbständige Wege eingeschlagen wurden, so waren dieß Abwege. Der glänzendste der Art ist der des

* G. de Lairesse, Het groot schilderboek. Amsterdam 1707. In mehrere Sprachen übersetzt und an den Akademien im ganzen 18. Jahrhundert das hervorragendste Lehrbuch.

A. van der Werff († 1722), welcher zwei grundverschiedene Richtungen mit einander zu vereinigen suchte. Vom Copiren der Werke eines Mieris und ähnlicher Kleinmeister ausgehend, strebte er nemlich, durch Lairesse's Vorbild bewogen, den delicaten Pinsel jener Kleinmeister auf Stoffe der Historienmalerei zu übertragen, die Technik jener mit der Formgebung zu verbinden, die man damals für die classische hielt. Seine Erfolge waren wahrhaft golden und auch jetzt noch steht die Bewunderung der Laien der abfällig gewordenen Kritik der Kenner gegenüber, welche die elfenbeinerne Glätte des Fleisches und das porzellanartig glänzende Colorit der Gewänder nicht entschädigt für die Ausdrucksleere der Gestalten und das Conventionelle, Unbedeutende der Erfindung.

In der Plastik brachten die Niederlande seit Arthur Quellinus keine hervorragenden Meister mehr hervor, und das decorativ Benöthigte erwies sich als geistesverwandt mit dem gallisirten Berninismus, wie er oben geschildert worden ist. Dagegen zeigt die Architektur, welche schon im vorausgegangenen Jahrhundert besonders dem bürgerlichen Hause große Aufmerksamkeit gewidmet hatte, fortgesetzt lebhaften und auch auf das Ausland und vornehmlich Dänemark und Norddeutschland einflußreichen Betrieb der nichtmonumentalen Baukunst. Namentlich die der nordisch-gothischen Weise verwandte Verbindung von Back- und Haustein, in welcher der letztere für alle Gliederungen, der erstere als Füllung ohne Anwendung von Verputz verwendet ward, entlockte der holländischen Architektur eine schmucke und charakteristische Blüthe, welche in stylvoller Verwendung des Materials wie in der maaßvollen und zweckentsprechenden Behandlung der Barockelemente zu den hervorragendsten Leistungen der Kunst der in Rede stehenden Periode gerechnet werden muß.

Ohne bei den bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts

auf Deutschland ganz einflußlosen, dagegen selbst ganz unter deutschen, holländischen und französischen Einflüssen stehenden Ländern Dänemark und Skandinavien zu verweilen, von welchen das erstere zu Kopenhagen zwar eine blühende Akademie aber keine Kunstblüthe besaß, während in Skandinavien frühzeitig einiger Sinn für den Classicismus dem Wiedererwachen der Plastik Vorschub leistet, werfen wir noch einen Blick auf England, dessen von seiner Dynastie ganz unabhängig zunehmender politischer Aufschwung wenigstens zu lebhaftem Kunstbetrieb anregen mußte. Die Kunstliebhaberei warf sich zwar in noch höherem Grade als dieß namentlich an den deutschen Höfen in jener Zeit geschah, auf das Sammeln älterer Meisterwerke; doch erfreute sich auch die eigene Production einer Theilnahme, die den Leistungen mindestens adäquat war. In der Malerei zwar ging noch immer der Anstoß, wie im 16. Jahrhundert durch Holbein und im 17. durch van Dyck, so auch im 18. vom Continent aus, und zu Anfang desselben stand an der Spitze der englischen Kunstthätigkeit und der damals neugegründeten Akademie ein Lübecker, G. Kneller († 1723), der als Schüler F. Bol's der Kunstrichtung nach mit Rembrandt (unter venetianischer Beimischung) zusammenhing, dann aber, wie Peter van der Faes (Lely † 1680) vor ihm und Thomas Hudson († 1778) nach ihm sein Heil in der Modekunst à la van Dyck suchte. Doch erfreute sich dieser mit Recht keineswegs einer so nachhaltigen Einwirkung wie seine großen Vorgänger und er selbst konnte noch sehen, wie die gleichzeitige französische Weise durch den Engländer J. Thornhill († 1734) mit Geschick vertreten seiner Auffassung siegreiche Concurrenz machte. Da trat endlich der erste originale Künstler Englands auf, William Hogarth*

* C. Justi, William Hogarth. Zeitschr. f. bild. Kunst. VII. 1872.

geb. zu London 1697, gest. zu Chiswick 1764. Kann man zu seiner humoristischen Satyre in einem du Jardin und Jan Steen nur in sehr beschränktem Sinne Vorgänger erkennen, so ist auch Jean Callot nicht bis zu dem Grade als sein Vorbild zu betrachten, daß man ihn treffend als dasselbe für das englische Leben des 18. Jahrhunderts bezeichnen könnte, was Callot für das französische des 17. war. Denn er erfaßte noch weit mehr wie der Nanziger Satyriker das Wesen seines Volkes, dessen Anlage viel weniger zu Idealismus und Verallgemeinerung als zu Individualisirung und Beobachtung hinneigt, und welches damals im Gegensatz zu der höfischen einen Watteau und Lancret erzeugenden Art der Franzosen den Familienroman und die bürgerliche Comödie begründete. Seine Kunst „in Farben zu henken (gibbeting in coulours)“ wie John Wilkes sagt, hat freilich etwas außerhalb der Gränzen der bildenden Kunst liegendes, wie denn auch von den Bildern dieses „Comödiendichters mit dem Pinsel“ oder „Molière de la peinture“ treffend gesagt worden ist, daß wir sie „lesen, während wir andere Gemälde sehen“. Doch zeigen seine satyrischen Cyklen, obenan die Folge „Heirat nach der Mode“ auch ein nicht unbedeutendes malerisches Talent, besonders aber eine Schärfe der Charakteristik und der Wiedergabe eines sich ihm als passend darbietenden Modells, welche ihm seine Stellung als großer Maler sichern werden, wenn auch das Schwergewicht in seinem „Leben einer Dirne“, „Leben eines Verschwenders“, „Fleiß und Faulheit“, „Tom Nero“ (Leben eines Verbrechers, der mit Thierquälerei beginnt und im anatomischen Theater endet) bei wesentlich gegenständlichem Interesse auf der Seite des Denkens liegt. Gerade darin aber ist abgesehen von dem mit strenger unkarrikirter Wahrheit verbundenen Humor seine weitreichende Wirkung dem ganzen Publikum gegenüber begründet, welche sich weder wie sonst auf Liebhaber und Kenner beschränkte, noch zu irgend

einer Zeit bis jetzt ihr Fesselndes verloren hat. Wenn auch eine Schulbildung bei der absonderlichen und der Kunst im ästhetischen Sinne allerdings ferneliegenden didaktischen und moralisirenden Richtung des Meisters nicht möglich war, so ist doch Hogarth's Einfluß auf die nachfolgende Kunst durch die Erfolge seiner Charakterbilder hinsichtlich der Beobachtung von Ausdruck und Mimik, die auf dem Continent in seiner Zeit fast gänzlich verloren gegangen war, ein sehr beträchtlicher und schätzbarer gewesen.

Nächst diesem satyrischen Genre ist es namentlich die Landschaft, welche gleichzeitig mit großem Erfolge gepflegt wurde, angeregt nicht minder durch die Vorliebe für Claude's Meisterwerke, die in England fast zur Manie geworden war, als durch den in England heimischen Sinn für das Landschaftliche überhaupt, dessen Einfluß auf die menschliche Stimmung dort mehr und früher als irgendwo empfunden wurde. Lehnte sich R. Wilson († 1782) noch stark an Claude, so tritt uns in Th. Gainsbourough († 1788), obwohl er das Studium der niederländischen Landschaften nicht verleugnen kann, ein mehr nationaler Meister schon durch die Wahl seiner englischen Motive in Scenerie und Staffage entgegen. Wie Gainsborough in der Landschaft, so streift auch in der Porträtmalerei J. Reynolds († 1792) schon an die moderne Kunst wenigstens im Sinne des R. Mengs. Auch er faßt als der erklärte Eklektiker im weitesten Sinne des Wortes das von der Kunst aller früheren Meister Geleistete als Correktiv der Natur zusammen, wodurch er freilich seinen meisten Bildnissen etwas Gemachtes aufzwingt, was trotz der tüchtigen Porträtartigkeit diesen doch das Lebensvolle und Einheitliche benimmt.

Die englische Plastik verharrte noch in bescheidener Kümmerlichkeit, deren Oede nur manchmal, besonders in Nationalgrabdenkmälern der beiden Kathedralen Londons durch bizarre

Effektstücke unterbrochen wurde, in welchen der Engländer Shoemaker, der Franzose F. L. Roubillac († 1762) und der Belgier M. Rysbraeck († 1770) als die celebresten Bildhauer Londons um die Mitte des 18. Jahrhunderts förmlich wetteiferten. Dafür bietet die Architektur eine zwar nicht erfinderisch bedeutende, aber doch respektable Erscheinung dar. Es ist im vorigen Abschnitte dargethan worden, wie die englische Renaissance erst spät dem Vorgange des übrigen Continents nachgefolgt ist. Dafür blieb sie auch von deren Auswüchsen mehr befreit als die schließlich dem französischen Einflusse verfallenen Länder und namentlich Residenzen des übrigen Europa. Auch noch im 18. Jahrhundert galten jenseits des Canals die Meister des Cinquecento als Vorbilder, vorab Palladio, der dem zum Theoretisiren geneigten Volke am meisten entsprach, übrigens auch durch die Großartigkeit der Verhältnisse namentlich der ernsten Riesenstadt an der Themse am angemessensten war.

Und endlich Deutschland! Es kann auch in dieser Periode wie in dem vorausgehenden Abschnitte nur an den Schluß gestellt, nur dann verstanden werden, wenn die Betrachtung der Kunstverhältnisse der im 17. und 18. Jahrhundert führenden Kunstgebiete, nemlich von Italien, Frankreich und den Niederlanden, gewürdigt sind. Denn dem herben zeitgenössischen Urtheil, mit welchem C. H. v. Heinecke († 1791) seine „Nachrichten über Künstler“ beginnt, daß die deutsche Schule unter allen die schlechteste sei, ist nur in sofern entgegenzutreten, als von einer spezifischen Eigenart überhaupt kaum gesprochen werden kann. Noch dichter als selbst im 17. Jahrhundert heftet sich in der größeren ersten Hälfte des 18. der deutsche Kunstbetrieb an die Fersen der italienischen, französischen und holländischen Meister.

Zwei Städte können als die Vororte der deutschen Kunst-

thätigkeit dieser Zeit hervorgehoben werden: Dresden und Berlin, welchen sich dann in einiger Unterordnung Wien anreiht; die übrigen deutschen Residenzen liefern nur vereinzelte Züge zu dem Gesammtbilde. Sieht man von der fürstlichen Pflege ab, so stellt sich dann Frankfurt wie im vorausgehenden Jahrhundert als die betriebsamste Kunststätte dar, freilich zum großen Theil getragen von dem benachbarten landgräflichen Darmstadt. Nürnberg und Augsburg treten mehr und mehr zurück.

Das was Dresden* vor dem Ende des 17. Jahrhunderts künstlerisch geleistet, war unbedeutend, wenn auch einzelne Italiener, Franzosen und Holländer, worunter G. v. d. Eckhout († 1674) auf Einladung der kunstsinnigen und sammelnden Johann George für die Dauer oder vorübergehend ihre Ateliers in die Churfürstenstadt verlegt hatten. Mit August dem Starken begann Dresdens Glanzzeit. Von früh an hatte diesen der Wunsch beseelt, seine Residenz mit jener fürstlichen Erscheinung auszustatten, die ihm auf seinen Reisen imponirt hatte. Baukunst und Gartenanlagen, Meißel und Pinsel, Oper, classisches und komisches Drama, alles sollte zusammenwirken, um an der Elbe eine Hofhaltung hervorzuzaubern, wie die in ganz Europa ideal gewordene zu Versailles: im Ganzen ähnlich, im Detail dagegen vielfach original, in manchen Stücken sogar bedeutender. August III. aber trat in Ansehung der Kunstliebe und Pflege ganz in die Fußstapfen seines Vorfahrers, wenn auch in vielfach veränderter Geschmacksrichtung.

Die Malerei freilich hatte sich nur geringer Erfolge zu erfreuen. Der französische Kunstdespot Lebrun und der Neapolitaner Solimena waren die beiden Sterne, welchen die gesammte

* C. Justi, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866.

Künstlerwelt nachstrebte. Ihre Richtungen wurden in Dresden vornehmlich durch deren unmittelbare Schüler L. Silvestre († 1760) und St. Torelli († 1784) vertreten. Unterstützt von untergeordneteren italienischen wie deutschen Kräften schufen diese hier dieselben „grandes machines“, wie sie der in Decken- und Kuppelgemälden sich erschöpfenden Barockmalerei Italiens und Frankreichs eigen waren, große Wolkenmassen mit darauf voltigirenden Putten, ekstatisch verrenkte Heilige und Göttinnen mit all dem decorativen Zubehör, das jetzt denjenigen so unaussprechlich leer und verbraucht angrinst, welchem Kunst nicht als reine Modesache gilt. Selbst der durch seine grauen Tinten unerquickliche Graf P. Rotari aus Verona, welcher um 1755 in Dresden einige nicht ganz empfindungslose Werke malte, oder die in Dresden so reich vertretene venetianische Pastellmalerin Rosalba Cariera († 1757) können noch mehr fesseln als die charakterlose Auffassung und Universalmethode jener Barockmeister.

Die deutschen Maler in Dresden unterschieden sich von jenen Italienern vornehmlich durch den Mangel jeder selbstschöpferischen Kraft. Wenn sie auch durch die italienische Schule jener Zeit gelaufen, wie J. G. Riedel († 1755), der einige Jahre ebenfalls bei Solimena gelernt, so schwangen sie sich selten höher als zu Copisten oder Restauratoren empor. Denn selbst die Verdienste des bis zum Ende des Jahrhunderts hochgefeierten A. F. Oeser* († 1799), der 1739 von Wien nach Dresden berufen wurde, sind nicht hoch anzuschlagen, wenn es ihm auch nicht an der Einsicht gebrach, daß man von der Kunst Höheres verlangen könne, als seine manieristischen Lehrer, Zeitgenossen und er selbst leisteten, und an dem guten

* A. Dürr, Adam Fried. Oeser, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunders. Leipzig 1879.

Willen, für die Antike Rococo und Zopf zu bekämpfen, wodurch er sich bekanntlich die Zuneigung Goethe's wie Winckelmann's erworben. Die Mehrzahl aber namentlich von den nicht für den Hof beschäftigten Malern huldigte wie allerwärts dem Zeitgeist, welcher Niederländer oder wenigstens Nachahmungen derselben haben wollte. Eine der charakteristischesten deutschen Künstlergestalten dieser Zeit ist daher Chr. W. E. Dietrich († 1774), dieses Chamäleon unter den Malern, welches bei einem Minimum von Eigenart nach eigener Laune oder auf Bestellung in den Farben einer großen Zahl von nordischen Meistern schillerte und eine Menge von Manieren sich gründlich angeeignet hatte. Mit erstaunlicher Virtuosität und Biegsamkeit seiner Auffassung erscheint er abwechselnd in den Schuhen eines Rembrandt, Teniers, Ostade, Wouvermans, Poelemburg, Everdingen, Potter und Berchem, mitunter selbst in denen eines Claude und Watteau, wobei er höchstens im Landschaftlichen einiges Streben nach selbständiger Naturbeobachtung verrieth*. Die damals ungemein lebhafte Sammelwuth der Fürsten und Reichen fand in ihm gleichsam ihren productiven Ausdruck. Nur die italienische Kunst blieb ihm, obwohl er von August III. zu Studienzwecken nach Italien gesandt worden war und sich auch da mit Eifer auf die Nachahmung geworfen hatte, ein verschlossenes Buch. Die Eindrücke seiner holländischen Schule, vielleicht auch die auf Italien selbst und dessen große Meister sich übertragende Verbitterung gegen die am Dresdner Hofe bevorzugten italienischen Maler ließen die gewünschte Erweiterung seiner Mannigfaltigkeit zur Universalität nicht zu und der Inhalt

* Wenn ihn indeß Winckelmann „den Raphael unserer und aller Zeiten in Landschaften" nennt, so darf man daran erinnern, daß W. selbst zugesteht, „aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern einige Vorzüge eingeräumt zu haben".

seiner Mappe blieb holländisch, wenn er sie auch bei seiner Rückkehr mit dem in's Italienische verquetschten Namen Dieterici überschrieb.

Nicht viel besser befand sich Dresdens Plastik: was Solimena für die monumentale Malerei, das war für jene Bernini und dessen ausschweifende Nachfolger. Das seit 1680 angelegte Gartenpalais und der „Große Garten" versammelte gleichsam eine Auslese von aus Italien angekauften Schöpfungen eines Algardi, Balestra, Barata, Catasi, wie von Nachahmungen derselben. „Satyren und Kentauren standen (nach Justi's meisterhafter Schilderung) am Thor und auf den Rampen des Palais; sie luden mit schelmischem Grinsen in das Innere. Allegorien des Ruhmes, der Wahrheit, der Bildhauerkunst wechselten mit ebenso mysteriösen Taxusbäumen; in der Mitte von Buxbaumarabesken und Blumenmosaiken tummelten sich rundlich elastische Putten; am Ende von Laubgewölben stieß man auf jene räuberischen Entführungen und zärtlichen Heimsuchungen, die Lieblingsgruppen der Gartensculptur. Ariadne und Bacchus, Diana und Endymion, Zephyr und Flora, Hercules und Jole, Nessus und Deianira spiegelten sich im Weiher und versteckten sich in den Nischen der grünen Architektur . . . Seit Bernini's Raub der Proserpina genossen diese Scenen besondere Gunst und wurden unendlich variirt: sie gaben Gelegenheit zu pyramidaler Aufthürmung der Gruppe, zu schwindelndem Schweben und zu allerhand lüsternen hinauf- und hinabgehenden Bewegungen. Ueberall war man in Gesellschaft Ovids und der alten Götter, nur waren sie aus den hellen, stillen Höhen des Olymp etwas heruntergefallen in die Sphäre der Coulissen, des Boudoirs, der Alkoven."

Fanden vermeintliche Kunstkenner und sämmtliche Liebhaber in diesen Werken selbst die Alten übertroffen, welche von Bewegung und von Fleisch, namentlich aber von der realen Wesen-

heit der Kinder keine Ahnung gehabt haben sollten, so war es nicht zu verwundern, wenn auch die deutschen Bildhauer Dresdens bei solchen Werken in die Schule gingen. Die hervorragenderen von diesen waren B. Permoser aus Kammerau († 1732) und dessen Schüler P. Egell († 1752 als churpfälzischer Hofbildhauer).

Die meisten von den Schöpfungen der Genannten sind dahin und verfielen — ein Glück für sie, noch in der Zeit ihrer Berühmtheit unterzugehen — zum großen Theil der Zerstörung nicht lange nach ihrer Aufstellung, nemlich bei der Belagerung Dresdens 1759. Der geringe Rest wurde vor nicht langer Zeit als Gerümpel an englische Liebhaber veräußert. In zahlreichen Werken dagegen erhalten und vielleicht noch mehr als ehedem geschätzt ist eine Gattung von Kleinplastik, welche der Rococokunst ganz und gar entsprach, nemlich die Porzellanbildnerei. Man kann sagen, daß Sachsen in diesen Dingen die Palme gewann und sich damit neben die französischen Galanteriewaaren stellen konnte. Wenigstens erscheinen diese in Costüm, Tanzgrazie und verführerischer Salonsüßlichkeit ganz der Wirklichkeit entnommenen und nur in höfischer Noblesse und Zierlichkeit stylisirten arkadischen Idyllen in demselben Verhältnisse zu der Monumentalplastik der Berninesken, in welchem die Watteau's zu den Malern des sogen. großen Styls und den Nachfolgern Lebrun's stehen. Der hervorragendste Künstler in diesem kurz vorher entdeckten Material war J. J. Kändler, geb. 1706 und sein ganzes Leben in Sachsen wirkend. Er hat, abgesehen von dem vollständigen Erfassen des Geschmackes seiner Zeit, das unbestreitbare Verdienst, die Art des Stoffes, die Wirkungen der blassen Farben u. s. w. zu einer stylvollen und bis jetzt unübertroffenen Verwerthung gebracht zu haben, so daß ich seine Arbeiten geradezu das Beste in der Plastik seiner Periode nennen möchte, wie die

der Schüler Watteau's im Gebiete der gleichzeitigen Malerei. Vergleicht man damit die Arbeiten des sogen. sächsischen Cellini, des J. M. Dinglinger († 1731), dessen in Hinsicht auf Technik und Fleiß stupende Goldschmied-Arbeiten zu den bewundertsten Schätzen des grünen Gewölbes in Dresden gehören, so entscheidet man sich schwer, was mehr zu bedauern sei, ob der Aufwand von Zeit oder der des kostbarsten Materials, welcher an den gleichwohl überaus geschickt, aber ebenso geschmack- als kunstwidrig hergestellten Wunderlichkeiten verschwendet ist.

Wenn es aber auch schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nicht an Einzelnen fehlte, die der wilden Ausartung des Rococo in Wort und That eine ruhigere Haltung gegenüber stellten, beabsichtigten und erstrebten diese zumeist doch nur jene trübselige Ernüchterung nach der berauschten Ausgelassenheit, welche wir als der Zopfzeit charakteristisch zu betrachten haben. Wußte auch der Bildhauer L. Mattielli, der 1743 aus der Wiener Schule gekommen, aber nach unglaublicher Produktivität (79 Statuen an der Hofkirche zu Dresden) schon 1748 gestorben war, dieser Ernüchterung den Schein von Erholung zu verleihen, so gelang dieß doch nur wenigen; meist war sie eher mit vollständiger Erschöpfung und Altersschwäche zu vergleichen.

Ragte demnach Dresden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gebiete der Malerei und Plastik nur durch lebhafte Pflege hervor, ohne sich wenigstens in monumentalen Werken über die allgemeine Misere der Zeit zu erheben, so steht es im Gebiete der Architektur mit einigen großen Leistungen von bleibendem Werthe entschieden obenan. Wenn Kaiser Augustus von sich sagen konnte, er habe Rom als eine Stadt von Backstein vorgefunden und lasse sie als eine marmorne zurück, so durfte sein Namensvetter in Sachsen mit dem Beinamen des Starken sich rühmen, daß er seine Hauptstadt, die durch den vorherrschenden Fachwerkbau vor ihm eine hölzerne genannt

werden konnte, in eine Stadt von Palästen verwandelt habe. Der Brand der Neustadt 1685 hatte den äußern Anstoß gegeben, und in wenigen Jahrzehnten war die vormals düstere und armselige Festungsstadt kaum wieder zu erkennen.

August strebte für seine Person hierin keineswegs nach Originalität; ihm war vielmehr Frankreich und Versailles im Allgemeinen ebenso wie allen bauenden Fürsten dieser Zeit das Vorbild: er hatte jedoch so viel Selbständigkeit in seinem Wesen, daß er nicht zum Copisten herabsinken konnte. Da wo er seine Intentionen bei Errichtung von Lustschlössern, öffentlichen Gebäuden, Kirchen u. s. w. ungeschickten Händen überantwortete, waren daher auch Mißgriffe unvermeidlich, welche bei engerem Anschlusse an seine gallischen Vorbilder leicht zu umgehen gewesen wären. Dafür aber war er um so glücklicher in seinem Lieblingswerke, jenem dem Gedanken nach so wunderlichen Festraum, den er als eine Art von Vorhof für einen nicht zur Ausführung gelangten Schloßbau gedacht hatte und der unter dem höchst unbezeichnenden Namen „Zwinger" als das Hauptwerk des Rococo in Deutschland weltbekannt geworden ist. In neuerer Zeit* wurde freilich behauptet, daß nach der scharfsinnigen Definition des „Rococo" von Semper es nicht mehr möglich sei, diese Bezeichnung auf den Zwinger anzuwenden, obwohl Semper selbst — vielleicht nur „aus dem früheren flüssigen Gebrauch des Wortes, der erst im Erhärten begriffen ist" den Bau als Rococowerk benennt. Der Widerspruch ist jedoch nur ein scheinbarer. Denn das große Verdienst des Baues liegt vielmehr gerade in dem Umstande, daß hier mehr als in irgend einer anderen Architekturschöpfung jener Zeit die rein decorativen Elemente des Rococo in die Construction hineingewachsen und mithin eigentlich architektonisch geworden sind.

* A. v. Zahn in der trefflichen oben citirten Abhandlung.

Während sonst Barock- und Rococostyl an denselben Gebäuden nebeneinander aber getrennt ihre Wege gehen, so daß der Architekt etwa mit größerer Sparsamkeit seiner Hülfsmittel dem Decorateur für nachträgliche Ausschmückung nach Vollendung seiner Aufgabe Raum läßt, faßt hier der Architekt die beiden Aufgaben harmonisch in einer Hand zusammen, indem er von vornherein seine Construction auf den Rocococharakter berechnet, und die traditionellen Bauglieder auf's innigste mit jenem verbindet. Bei den meisten in Rococo behandelten Gebäuden kann man sich recht wohl das zierliche Rahmenwerk der Füllungen u. s. w., kurz das Rococo daran wegdenken, da es zumeist als eine für sich bestehende und auf das Gebäude in structivem Sinne einflußlose Zuthat sich darstellt, an dem Zwinger jedoch, wo die Elemente desselben mit dem Barocken untheilbar verwachsen erscheinen, niemals. Durch diese Einheit aber erhebt sich das Werk ebenso als das bedeutendste seiner Zeit über alles, was Deutschland damals hervorbrachte, wie einst der Otto-Heinrichsbau über die Leistungen der gesammten deutschen Renaissance. Der geniale Architekt ist ein Deutscher, M. D. Pöppelmann († 1736).

Verglichen mit diesem Werke läßt ein etwas jüngeres trotz Geschicklichkeit und Glück hinsichtlich der Conception und trotz der hochbedeutenden Wirkung durch Lage und Silhouette bei näherer Betrachtung doch kalt: die katholische Hofkirche. Mit dem Regierungsantritte August IV. hatte die Vorliebe für die französische Kunstrichtung dem italienischen Einflusse den Platz räumen müssen. Ein Römer, G. Chiaveri († 1770) war mit dem Werke betraut worden, und dieser ging, ob aus eigenem Impulse oder veranlaßt durch seinen Bauherrn in seinen Motiven um einige Jahrzehnte zurück zur maaßvolleren Haltung des 17. Jahrhunderts. Der bewußte Purismus — man könnte ihn Archaismus nennen — welcher gleichwohl die Manier seiner

Zeit nicht ganz verleugnen kann, ist jedoch fühlbar und wirkt in dem Grade erkältend, in welchem uns an dem zu Anfang der Rococoperiode seit 1711 entstandenen Zwinger die Ursprünglichkeit der Conception mit ihrem lebhaften Pulsschlage erwärmend berührt. In ähnlicher Lage befindet man sich vor und in der von G. Bähr († 1738) erbauten Frauenkirche, einem grandiosen Kuppelbau, dem sog. japanischen Palais von J. de Bodt und anderen Bauten. Doch hatte dieses Zurückschauen auf ältere Werke, das in Dresden nicht selten unter den kahlen und todten Schöpfungen der um die Mitte des Jahrhunderts herrschenden Zopfzeit begegnet, wenigstens den Erfolg, den Weg zu dem Umschwung anzubahnen, den wir weiterhin zu schildern haben werden.

Wenden wir uns nach Berlin. Dort hatte Friedrich, der erste König von Preußen, mit August dem Starken gewetteifert, auch seine Residenz auf den Stand des französischen Vorbildes zu erheben, aber mit entschieden geringerem Glück. In der Meinung mit der Gründung einer Akademie die Kunst an die Ufer der Spree fesseln zu können, ließ er durch den Holländer A. Terwesten sen. († 1711) und den schon genannten Schlüter kurz vor dem Ende des 17. Jahrhunderts die Akademie der Künste gründen, die erste vollen Umfanges in Deutschland. Die Malerei sollte das Uebergewicht haben, welcher indeß weder der genannte italienisirte Niederländer noch seine minder begabten Genossen einen genügenden Aufschwung zu geben vermochten. Es war wenigstens dem Nachfolger des Gründers Friedrich Wilhelm I. nicht zum Vorwurf zu machen, daß er eine hoffnungsvolle Pflanze erstickte, als er durch Verringerung der Einkünfte der jungen Kunstanstalt, deren Treiben er für eitel Luxus erachtete, diese fast wieder bis zur Auflösung brachte. Friedrich der Große mußte daher den Samen von neuem legen, vergriff sich aber ebenfalls, wenn überhaupt fruchtbarer damals vorhan-

den war, in der Auswahl desselben. Auf A. Pesne († 1757), der als Porträtist nicht ohne Verdienst, wenn auch sonst seinem künstlerischen Werthe nach (Gemälde in Sanssouci) höchstens als technischer Eklektiker nennenswerth, folgte im Direktorium B. N. le Sueur († 1782), vielleicht vorwiegend seiner Vielseitigkeit wegen berufen. Des letzteren Tüchtigkeit lag in der Zeichnung. Da aber sein eigenes Erfindungsvermögen gering war, so gefiel er sich mehr in der freilich nicht manierfreien Nachbildung verschiedener meist italienischer Meister. Wie an den meisten Malerschulen seiner Zeit, so galt demnach auch in Berlin die Erlangung der Fähigkeit, ältere Werke zu reproduciren, als das Endziel der Kunst und Le Sueur war mithin die geeignete Persönlichkeit für seine Stelle.

Mit Chr. B. Rode († 1797), welcher sich vorzugsweise durch Produktivität auszeichnete, änderte sich zwar die Richtung der Akademie, doch nicht entschieden zum Besseren. Berliner von Geburt war er doch Schüler seines Vorgängers im Direktorium, dann des C. Vanloo, mithin ganz in der Moderichtung seiner Zeit aufgegangen. Die wenigen noch erhaltenen seiner einst zahlreichen Plafondfresken zeigen jedoch eine frische heitere Farbe und Sinn für Composition, wenn sie auch durch die leicht- und eilfertige Flüchtigkeit nicht auf die Dauer zu fesseln vermögen. Von der neuen Richtung, welche sich unter seinem Direktorium zu Berlin in unverkennbarer Weise bereits aussprach, hatte er noch keine Ahnung; selbst Mengs' Bestrebungen scheinen ihn kaum berührt zu haben. So reichte er auch in seinen zahlreichen Arbeiten mit Radirnadel und Stichel nicht entfernt an seinen Zeitgenossen Daniel Chodowiecky (1726 bis 1801). Ist es auch nicht ganz zutreffend, diesen wegen seiner humoristisch-satyrischen Arbeiten den Hogarth des deutschen Nordens zu nennen, so giebt er insbesondere seinen Genredarstellungen aus den bürgerlichen Leben die verlorene Natur zurück,

und entfaltet trotz französischer Schuleindrücke einen so charakteristischen deutschen Typus, daß er als der nationalste Künstler seiner Zeit bezeichnet werden kann. Außerdem fand in ihm die Technik des Stichs, der das ganze 18. Jahrhundert vorzugsweise und mit Erfolg zugewandt war, ihren glänzenden Abschluß. Mit Chodowiecky verglichen erscheinen J. W. Meil († 1805), seit 1798 mit F. G. Weitsch († 1828), Direktor der Berliner Akademie, und des ersteren Nachfolger J. Chr. Frisch († 1815), trockene Pedanten und bei wenig fühlbarer Mengs'schen Einwirkung die langweiligsten Vertreter des abgelebten Zopfstyls, der sich trotz allerhöchster Dekretirung eines neuen Aufschwunges vom Jahre 1800 selbst noch in unser Jahrhundert hereinschleppte. Mit Recht nennt demnach Raczynski* Berlin bis zum Jahre 1814 in Hinsicht der Künste (er versteht darunter hier ohne Zweifel lediglich die Malerei, und auch hiervon sind Chodowiecky's Arbeiten auszunehmen) eine Wüste, während Goethe, der sich doch selbst erst allmälig von der Schätzung der Zopfkunst abwandte, in den Propyläen (1800) den Berliner Künstlern den Vorwurf macht, daß sie ihre Kunst allzu prosaisch auffaßten.

Solche abfällige Urtheile verdienen die beiden anderen Künste in Berlin weder zu Anfang des Jahrhunderts noch an dessen Ende. Denn am Beginn dieses Zeitraums wirkte noch der große Andreas Schlüter (1664—1714): 1703 kam das schon erwähnte Denkmal des großen Churfürsten zur Aufstellung und der Schloßbau näherte sich seinem Ende. In der Innendecoration fand der Künstler als Bildhauer die mannigfachste Gelegenheit zur Bethätigung. Kamine, Friese, Gesimse, Decken, ja selbst das Schnitzwerk der Läden athmen, soweit sie

---

* Geschichte der neueren deutschen Kunst, III. Band (1841) Anfang.

figürliche Zierden enthalten, den Geist der berühmten Masken des Zeughauses und verrathen auch im reinen Ornament die sicherste Beherrschung und Combination der traditionellen Formen seiner Zeit. Sein Nebenbuhler und seit 1707 Nachfolger, Freiherr Eosander mit dem Beinamen von Goethe, weil er in Gothland geboren, wie der obengenannte De Bodt, der seine letzte Thätigkeit im Dienste der Churfürsten von Sachsen verbrachte, erreichen ihn wenigstens an Ideenfruchtbarkeit und Gediegenheit keineswegs, obwohl ihre technische Tüchtigkeit die schnöde Verdrängung des (1714 in Petersburg verstorbenen) Vorgängers vielleicht weniger bereuen ließ.

Mit dem Regierungsantritt des kunstfeindlichen Friedrich Wilhelm I. (1713) wurden auch sie überflüssig. Gebaut wurde zwar auch jetzt, es wurde sogar viel gebaut; aber eine Baukunst gab es, wie Woltmann* bezeichnend sagt, nicht. Maurer- und Zimmermeister traten an die Stelle der Architekten. Die alte Vorliebe für die zopfige holländische Bauweise in der Privatarchitektur kehrte wieder zurück, allein sie schien den König dann am meisten anzusprechen, wenn sie möglichst schmucklos war. Der Sinn für das Praktische, Zweckmäßige, Prosaische, wie er diesen Monarchen auszeichnete und zu dem französischen Wesen der Zeit Ludwig's XV. in den schroffsten Gegensatz stellte, trat in den Vordergrund, und wo es nicht gelang die Auswüchse und Maaßlosigkeiten ganz abzuschneiden, schnürte er dieselben erstickend zusammen, wie die üppigen Locken der Allongeperückenzeit in den knappen, steifen Zopf. Der Zopfstyl feierte damals in Berlin seine klanglose Erstehung, allein er erschien wie eine todtbleiche Fratze verglichen mit der lebensfrohen Physiognomie des vorausgegangenen Barockstyls.

Glücklicherweise dauerte dessen ökonomisch vielleicht ganz

* Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart. Berlin 1871.

respectable, künstlerisch aber trostlose Herrschaft in ihrer Ausschließlichkeit nicht allzulange. Friedrich des Großen lebhafter, wenn auch keineswegs gründlicher und wandelloser Sinn für das Schöne hätte eher ganz Europa als den Künsten den Krieg erklären können. Freilich wandte sich sein Auge wieder und zwar schon vor seiner Thronbesteigung (1740) nach Frankreich, aber so sehr es sich auch an der Zierlichkeit des Rococostyls ergötzte, so war es doch nicht unempfindlich und verständnißlos gegen den Umschwung, der sich dort um die Mitte des Jahrhunderts anbahnte und der nicht blos in abtödtender Reaction, sondern in einer wirklichen Neubildung bestand. Nicht minder als die tändelnde wenn auch nicht geistlose Eleganz des Hofes Ludwig's XV. fesselten ihn die bahnbrechenden Geister des sich von ferne ankündigenden Classicismus, wenn er auch noch weniger als jene seine Anschauung von den Schlacken der vorausgegangenen Periode zu reinigen vermochte.

Schon als Kronprinz hatte er den ihm congenialen G. W. v. Knobelsdorff († 1753) an sich gezogen und ihn zu einer Studienreise nach Italien veranlaßt, auf welcher der Sinn für Antike in ihm so lebendig ward, daß er auch durch seine späteren Rococostudien in Frankreich nicht mehr zu verdrängen war. Mit welchem Erfolge er gleichwohl die letzteren gepflogen, zeigt das Innere des von ihm angebauten Flügels des Charlottenburger Schlosses, wie das 1744 begonnene Lustschloß Sanssouci, dessen Anlage allerdings in erstem Entwurfe (die eigene Federskizze des Königs ist noch vorhanden) von Friedrich dem Großen selbst herrührte. Wenn aber der Architekt selbst dem Schnörkelstyl die Ausbreitung im Innern, wohl widerstrebend, zugestand, so erkannte er es doch als seine Mission, durch engeren Anschluß an die Antike und nicht durch Rückkehr zum Barockstyl oder durch allgemeine Durchführung des Rococo auch im Aeußern der Oede und Leere zopfiger Abgestorbenheit ab-

zuhelfen. Dieß zeigt sein Hauptwerk, das Opernhaus in Berlin. Es ist bemerkenswerth, daß dieses 1743 vollendet dastand, während erst 1755 Soufflot's Kirche S. Geneviève in Paris als Vorläufer des Kunstumschwungs Frankreichs in gleichem Geiste sich erhob. So weit jedoch vermochte ihm sein königlicher Gönner nicht zu folgen, der bekanntlich in Sachen der Literatur und Kunst mit beklagenswerther Starrheit an Vorurtheilen hängen blieb, die seiner großen deutschpolitischen Stellung in der Weltgeschichte immer als ein Makel anhängen werden. Nach Knobelsdorff's Entfernung huldigte der König seinem eigenen Dilettantismus, zu dessen Inscenirung er sich ganz unbedeutender Kräfte wie Boumann und Büring bediente. Nach Zeichnungen Friedrichs erstanden der Berliner Dom, wie die kath. Hedwigskirche, welche letztere eine Imitation des Pantheon sein sollte, aber in ihrer zopfigen Nüchternheit eher als ein Pasquill auf dasselbe erscheint. Auch der holländische Einfluß machte sich bei dem nach dem siebenjährigen Kriege begonnenen „Neuen Palais" wieder geltend. Dem Dilettantismus vermochte selbst der Mannheimer C. v. Gontard, 1765 von Bayreuth berufen, noch kein Ende zu machen. Doch trat mit ihm wenigstens eine gewiegte Kraft an die Spitze der königlichen Bauten, obwohl auch seine Hauptwerke, die beiden Kuppelthürme auf dem Gensdarmenmarkt zu Berlin, die michelangelesken Motive nur kalt und was das schlimmste, rein äußerlich wiedergeben, indem die Innenentwicklung an der äußeren Erscheinung nahezu keinen Antheil hat. Auch der Bayreuther G. Chr. Unger, Gontard's Schüler († 1812), kam zu keiner höheren Bedeutung, sondern tritt uns vielmehr wieder gelegentlich als das ausführende Organ des neuerdings selbst componirenden Königs entgegen. Als solches hatte er namentlich die Bibliothek zu Berlin herzustellen, bei welcher die borrominischen Curven (ob absichtlich, wie die Sage will, oder zufällig, muß

dahin gestellt bleiben) geradezu auf das Vorbild einer Rococo-commode hinführten. Die zufällige Laune des königlichen Bauherrn spielte überhaupt nicht selten eine Rolle: kleine Privathäuser mußten sich gelegentlich, wie zu Potsdam, in das zu weite Kleid eines römischen Palazzo — Barberini oder Borghese — stecken, wobei dann die Rücksicht auf Zweckmäßigkeit, unter der vorigen Regierung allzu ausschließend gepflegt, mit Füßen getreten ward. Selbst einen gothischen Versuch konnte sich die Laune des Königs nicht versagen, über dessen Kläglichkeit Angesichts des Nauener Thors in Potsdam kein Wort zu verlieren ist. Daß überhaupt Friedrich seine baulichen Werke mehr als seine persönliche Kurzweil behandelte und sich an ihnen wie an Experimenten ergötzte, zeigt auch dessen zunehmende Gleichgültigkeit gegen die Solidität aller Decoration, wie er denn auch geradezu erklärte, er wolle nicht wie die Römer für die Nachwelt bauen, es solle nur bei seinem Leben dauern.

Daß nach diesen Grundsätzen auch der Plastik nur ein sehr kümmerliches Loos beschieden war, liegt in der Natur der Sache. Der König räumte ihr nur die Berechtigung für einen flüchtigen „Coup d'oeil" ein und so kam die Kunst über erbärmliche Decorationsstücke in berninesk-französischem Styl nicht hinaus. Frémin's Typen im S-Contour trieben unkrautartig ihre Schößlinge in den Nischen wie auf den Balustraden: halbnackte Allegorien besonders der Jahreszeiten wie der geistigen Thätigkeiten und Künste, die letzten übrigens ein trauriger Ersatz für die verlorenen Künste selbst, begegnen überall. Von solchen Balustraden-Bildhauern ist vielleicht F. E. Meyer († 1790) zu nennen, von dem die Statuen an der Bibliothek zu Berlin stammen. Die Bildhauerarbeiten waren so schlecht bezahlt, daß sich die Anfertigung großer Modelle und die Uebertragung derselben durch Punktirung nicht verlohnte. Schlüter's Gießhaus war ganz verödet und der Bronzeguß dergestalt in Vergessenheit ge-

kommen, daß noch Schadow seine Quadriga in Kupferblech treiben lassen mußte, und daß nach dessen vergeblichen Bemühungen, die Technik des Statuengusses von Stockholm und St. Petersburg nach Berlin zu verpflanzen, selbst Rauch's Blücherstatue in Paris gegossen werden mußte. Als das bevorzugte Gebiet der Plastik aber erscheint die Porzellanbildnerei, für welche eigene Fonds ausgeworfen wurden, denen auch noch nach dem Tode Friedrich II. von dem nachmaligen Akademiecurator von Heinitz die Kosten für andere Bildhauerarbeiten entnommen werden mußten. Auch mit der Berufung des gallisirten Niederländers J. P. A. Tassaert 1773 wurden die Kunstverhältnisse nicht wesentlich besser, und die Hauptwerke dieses Bildhauers († 1788) wie seiner Genossen, des Franzosen C. B. Adam († 1761) und der Gebrüder J. D. und J. L. W. Ränz aus Bayreuth, nemlich die Marmorstatuen der Generale Seidlitz uud Keith (Tassaert), Schwerin (Adam) und Winterfeld (Ränz), welche ein Jahrhundert lang den Wilhelmsplatz in Berlin verunzierten, mußten nicht blos ihres Verfalls wegen, sondern nicht minder im Interesse der Würde jener Helden wie des öffentlichen Geschmackes neuerlich entfernt und durch neue Werke (von Kiß) ersetzt werden. Wo jedoch diese Künstler sich mehr an die Antike halten wollten oder mußten, erscheinen sie nicht ohne Verdienst, wie C. B. Adam im Apoll und der Muse des Speisesaals zu Sanssouci oder dessen Bruder L. S. Adam in den Nachbildungen des ruhenden Mars und der sitzenden Agrippina von 1730 im Parolesaal desselben Lustschlosses. Auch in kleineren Arbeiten sind sie erträglicher, wie Tassaert selbst in dem Amor mit den zwei Tauben im Marmorpalais bei Potsdam, weniger in der überzierlichen ganz als Modekokette erscheinenden Schäferin, die sich verschämt zu verhüllen sucht. Tassaert's größter Ruhm ist vielleicht der eines Venius, der Lehrer eines bahnbrechenden Meisters gewesen zu sein, nemlich des G. Scha-

dow, welcher jedoch als einer der Begründer der neueren Kunst später zu behandeln sein wird.

In Wien* hatte es schon seit einem Jahrhundert nicht an Kunstliebe gefehlt und einige Kaiser wirkten als Sammler von Antiken wie als Förderer gleichzeitiger Kunst. Daß die Malerei zunächst um 1700 ganz im Fahrwasser jener Zwitterkunst sich befand, wie sie sich durch Sandrart und J. C. Loth als Gemengsel italienischer und niederländischer Einflüsse darstellte, versteht sich von selbst. J. M. Rottmayr v. Rosenbrunn, geb. 1652 zu Laufen, † 1727, ein Schüler des J. C. Loth, durch seine umfängliche Massenproduction den Namen eines österreichischen Giordano verdienend, mag als der hervorragendste Vertreter jener eben nicht erfreulichen Richtung betrachtet werden. Auch die Gründung der Akademie durch Kaiser Leopold I. 1704 war keineswegs gleichbedeutend mit einem neuen Aufschwung, denn des P. Strudel v. Strudeldorf (1648—1714) ersten Direktors Kunstprincipien standen wenig höher als die Rottmayr's: gleichfalls Schüler des Carl Loth hatte auch er sich mit dem barocken italienischen Styl, wie er namentlich aus dem unteritalischen Naturalismus hervorgegangen war, gesättigt. Dasselbe war noch direkter der Fall bei dem Neapolitaner Mart. Altomonte (1657—1745) und seinem Sohne Bartolomeo, neben welchen der Venetianer Ant. Belucci (1651 bis 1726) und der Paduaner Ant. Pellegrini (1674—1741) ihr überlegenes Talent mehr vorübergehend den österreichischen Landen widmeten. Als der größte Meister Oesterreichs in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. ist Daniel Gran (1694—1757) zu bezeichnen, in Italien bei Ricci und Solimena gebildet, und

* v. Eitelberger, Vischer, Hartmann-Franzenshuld, Ilg, Kabdebo, Kenner und Schäffer, die historische Ausstellung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1877.

einem Maratti nachstrebend, aber durch Großartigkeit, Erfindungsreichthum und dramatische Kraft selbst die Bewunderung Winckelmann's erweckend, der sein Kuppelgemälde in der Hofbibliothek zu Wien den Verdiensten eines Rubens gleichstellt. Neben ihm sind für diese Periode noch zu nennen Joh. Baumgartner als Capuziner P. Norbert (1717—1773), der Tiroler Paul Troger (1698—1762) und Michelangelo Unterberger (1695—1758). In der Bildnißmalerei genoß zunächst der aus französischer Schule hervorgegangene Joh. Jac. van Schuppen († 1751), Strudel's Nachfolger als Direktor der Wiener Akademie, eines nicht völlig verdienten Rufes, weit überflügelt von dem Ungarn Joh. Kupetzky (1666—1740) einem der hervorragendsten Porträtisten seines Jahrhunderts, dessen Verdienste man nur nicht bis zu denen eines Rubens, Van Dyk und Rembrandt zusammen hätte hinaufschrauben sollen. Erwähnt man dann noch unter den Landschaftern und den Staffagemalern (denn von eigentlichem Genre ist keine Rede) die Gebrüder Ant. und Jos. Faistenberger (1663—1708, 1678—1753) Fr. de P. Ferg (1689—1740) und C. Aigen (1684—1762), die Thiermaler Phil. Ferd. und Joh. Gg. Hamilton (1664—1750, 1672—1737), den Wouwerman-Imitator Aug. Querfurt (1697—1761) und endlich den Stilllebenmaler Tamm Werner (1658—1724), so sind es der Namen schon eher zu viel.

In der Plastik wucherte wie allenthalben der berninеske Styl, von zahlreichen nach Wien berufenen Italienern gepflegt, unter welchen vielleicht Giov. Giuliani, geb. 1663 zu Venedig, der hervorragendste. Ungleich bedeutender als dieser war freilich dessen Schüler Georg Rafael Donner († 1741), welcher seine barocken Anfänge bald mit fast classischer Einfachheit, namentlich aber mit einem Naturstudium vertauschte, wie es in seiner Zeit nur Schlüter gekannt und geübt hat. Die

minderen einheimischen (Permoser, Rauchmüller, Pendl, Strudel) wie italienischen Kräfte (Canavese, Corradini, Carlone, Stanetti, Mattielli u. s. w.) reichten aus zu den fast ausschließend decorativen Arbeiten, mit welchen sie an den Bauten Carl VI. wie Maria Theresia's beschäftigt wurden. Auch von deren Nachfolgern J. C. Mader († 1761), J. W. Beyer († 1796), J. Hagenauer († 1810) und Fr. Messerschmied († 1783) ist nichts Besonderes hervorzuheben.

Die Plastik hatte allen Grund, sich bescheidentlich der höher stehenden Architektur dieser Periode unterzuordnen. Denn der regen Baulust dieser Periode, wie den nicht geringen Talenten der damaligen Baukünstler verdankte die Kaiserstadt ihre bis zur Anlage des Rings eigenthümliche Physiognomie. Hatte der Hofarchitekt L. Oct. Frh. v. Burnacini zu Ende des 17. Jahrhunderts noch ganz in der Weise Borromini's geschaltet, so erhoben sich seine Nachfolger Joh. Bernh. Fischer v. Erlach († 1724) und dessen Sohn Joseph Emmanuel, die Meister Dom. Martinelli († 1718) und J. Luc. v. Hillebrandt († 1739) weit über das gewöhnliche Niveau der Nachahmer der italienischen Barockmeister. Freilich ist Joh. B. Fischer aus der römischen Schule des Bernini hervorgegangen: aber seine wichtigsten Bauten, die Reichskanzlei, die Winterreitschule und die Bibliothek, das Schloß Schönbrunn, die Paläste Trautson, Schwarzenberg, Batthyani (Schönborn) und Rofrano (Auersperg), die Karls- und die Peterskirche unterscheiden sich von jener vortheilhaft durch strengeren Charakter, vornehme künstlerische Empfindung und wirksame Benutzung der Localität. Näher steht den Bernini's und Borromini's Martinelli, der Erbauer des Lichtenstein'schen Palastes in der Roßau, während Hillebrandt zwar weniger groß in der allgemeinen Silhouettenwirkung, dafür im Anschluß an französische Palastanlagen feiner im Detail erscheint (Sommerpalast des Prinzen Eugen, jetzt

Belvedere, Palast Prinz Eugen in der Himmelpfortgasse und Palast Kinsky auf der Freiung). Den Sinn für das Ensemble mit sumtuosen Gartenanlagen besaßen alle genannten Meister, deren bauliche Thätigkeit dadurch noch geschlossener wirkte, daß sie bei aller Originalität doch gleichartig dachten und dadurch Wien einen harmonischen Palastcharakter verliehen. Leider fanden diese Männer keine ebenbürtigen Nachfolger, welche den baulichen Aufschwung auch noch während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortzusetzen vermocht hätten, so daß in dieser Zeit das kahle und unerquickliche Zopfthum in Wien mehr als irgendwo seine ertödtenden Wirkungen äußern konnte.

Von den übrigen deutschen Residenzen ist **München** an erster Stelle zu nennen, da wenigstens die benachbarten Lustschlösser Schleißheim und Nymphenburg, wenn sie sich auch nicht zum Range der genannten Wiener Paläste erheben, doch in einzelnen Theilen höchst Anerkennenswerthes darbieten. So namentlich die Perle des Rococo in dem Pavillon „Amalienburg" des Nymphenburger Parkes, das Werk von Fr. de **Couvillier** aus Soissons († zu München als Hofbaumeister 1768). Auch die Ausstattung der Gemächer Kaiser Karl VII. und des Residenztheaters im Schloß zu München, zumeist von demselben und dessen gleichnamigen Sohn († 1770) verdient gerühmt zu werden. Minder bedeutend erscheinen die gleichzeitigen Münchener Bildhauer, wie der schon für Wien genannte unstäte Fr. **Messerschmied**, A. **Faistenberger**, C. **Groff** und J. B. **Straub**. Höher steht **Roman A. Boos** (1730—1810), dessen plastische Thätigkeit jedoch großentheils in die Periode von R. Mengs fällt, mit dem Hofmaler Chr. Wink († 1797) Gründer der Münchener Zeichnungsschule von 1770, aus welcher die Akademie zu München erwuchs. — **Stuttgarts** Aufschwung gehört zumeist in die nächste Periode, wie auch schon das 1746 begonnene Schloß als ein Vorbote des bald darauf

erwachenden Classicismus betrachtet werden muß. Die Anlage von Ludwigsburg ist trocken und selbst die Solitude ohne eigentlichen Werth. Auch das Schloß von Carlsruhe ist hier zu erwähnen; die Stadt selbst verdankt ihr eigenthümliches Gepräge erst einem der nächsten Periode angehörigen Baukünstler. Mißverstandnes Streben nach grandioser Einfachheit macht das zu Anfang des 18. Jahrhunderts erbaute Schloß zu Mannheim wenigstens im Innern kerkerhaft, düster und prosaisch. Gelungener erscheint das Schloß zu Rastatt durch seine lebensvolle Decoration, immer aber noch zurückstehend gegen das fürstbischöfliche Schloß zu Würzburg, eines der stattlichsten und zugleich elegantesten Bauwerke dieser Periode, von 1720 bis 1744 durch Balt. Neumann († 1753) geschaffen. Weniger genial, wenn auch tüchtig gebildet erscheint neben diesem Autodidakten Paul Decker, ein Schüler Schlüter's und zuletzt in Bayreuth thätig († 1713), auch durch sein Lehrbuch über barocke Palastarchitektur* von weitgreifendem Einfluß. Das übrige Deutschland hielt mit der Lebhaftigkeit Süddeutschlands im Palastbau nicht gleichen Schritt, wenn auch Cassel, Braunschweig, Bonn und andere Städte nicht unthätig verblieben.

Zur Ausschmückung hervorragender Räumlichkeiten mit Pinsel und Meißel werden gelegentlich Meister von ferne herbeigerufen, wie dieß in glänzender Weise im Schlosse zu Würzburg mit Tiepolo geschah; im Uebrigen genügte der Decorateur, die fürstlichen Bedürfnisse wie Neigungen zu befriedigen. Die Thätigkeit des Bildhauers beschränkte sich daher auf Vasen und Urnen, Medaillons und verschiedene Symbole, Genien und Kindergestalten für die fürstlichen Gärten wie für Kirchhöfe, wozu die gebrochenen Säulen und Pyramiden von Trauerweiden beschattet ihre bekannte

* Fürstlicher Baumeister. Augsburg 1713.

Rolle spielten. Die Malerei aber schuf Tausende von Altargemälden und Kirchenplafonds von der Art, daß sie, obgleich sie noch eine Unzahl von Kirchen in Stadt und Land füllen, jetzt wohl Niemanden mehr die Frage entlocken, wer sie gemalt habe, da sie ihrer Art nach von jeder unter den tausend Mittelmäßigkeiten, die in ganz handwerks- und schablonenmäßiger Weise mit dieser Hantirung ihr Brod verdienten, hergestellt sein können. Daß ein Herr Hofrath Zapf einen Augsburgischen Maler der Art, J. Holzer († 1740), einen Parrhasius, Zeuxis und Apelles nennt, wie in Meusel's kunsthistorischen Pfützen zu lesen ist* und ähnliche Vergleiche auch dem J. J. Langenhöffel von Düsseldorf († 1805) gespendet werden, ändert an der Sache nichts, während selbst eine umfängliche Biographie** des älteren 1788 verstorbenen Joh. Heinrich Tischbein in Cassel Ruhm trotz Rang und Würden nicht bleibend zu retten vermochte.

Wenn man jetzt bei Durchlesung eines Künstlerverzeichnisses aus dem vorigen Jahrhundert*** nur ganz selten auf Namen stößt, welche in der Tradition ihren Klang oder in den Gallerien ihr Dasein durch noch vorhandene Bilder in unser Jahrhundert gerettet haben, so kann dieß nicht Wunder nehmen. Auch die hervorragenderen jener Maler, die sich mit profanen Werken und besonders Cabinetsbildern beschäftigten, erscheinen

---

* J. G. Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts. Erf. 1779 fg. Museum für Künstler und Kunstfreunde. Mannh. 1787 fg. Neue Folge. Leipzig 1794 fg. Archiv für Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1805 fg.

** J. F. Engelschall, J. H. Tischbein als Mensch und Künstler dargestellt. Nürnberg 1797.

*** Z. B. Meusel, Teutsches Künstlerlexikon oder Verzeichniß der jetzt lebenden teutschen Künstler. Lemgo 1778; mit Ergänzungen, Lemgo 1789.

als kümmerliche Manieristen und Nachahmer, vorzugsweise der Niederländer. So finden wir z. B. in J. Chr. Fiedler († 1768 als Hofmaler zu Darmstadt), nachdem er in der Manier seiner Lehrer Rigaud und Largillière Porträte gemalt, weiterhin einen Nachahmer von Dou und Mieris. Aehnliche Tendenz verräth J. Junker († 1767 zu Frankfurt), den Teniers und Ostade's huldigen J. A. Herrlein († 1796 als Hofmaler zu Fulda), den gefeierten Atlasmalern A. J. Braun († 1827 zu Wien); den niederländischen Landschaftern und vornehmlich den späteren folgen J. Chr. Brand († 1795 zu Wien), der Frankfurter W. F. Hirt († 1772) und selbst noch J. H. Wüst († 1822 zu Zürich); als Nachahmer von Neefs und Steenwyck erscheinen Chr. Stöcklein († 1795), J. L. C. Morgenstern († 1819) und Chr. Schütz († 1791 wie die beiden vorgenamnten zu Frankfurt), der letztere als Landschafter an Saft-Leven sich anlehnend. Daß J. Roos als Enkel des Rosa von Tivoli sich diesen und seinen Vater zum Vorbild nimmt, erscheint noch natürlicher, wie auch den zahlreichen Blumen- und Stilllebenmalern die großen niederländer Vorbilder zeitlich ganz nahe liegen. In J. C. Seekatz dagegen († 1768 als Hofmaler zu Darmstadt), dem Dietrich des westlichen Deutschland, tritt uns wieder die Geschicklichkeit entgegen, je nach Gegenstand oder freier Wahl im Gewande verschiedener Meister aufzutreten, wie in religiösen Darstellungen in rembrandtesker, in allegorischen in der Manier des Vanloo, im Genre in der des einen oder andern der holländischen Kleinmeister.

Es ließe sich die Zahl der aufgeführten Beispiele leicht noch vermehren, wenn — es der Mühe verlohnte. Originalität und Rückkehr zur Natur findet sich bis zu den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Deutschland nirgends, und darum auch keine Kunst. Alles ist Plagiat und Armseligkeit

und der Gesammteindruck der einer kümmerlichen Nachtlampe, deren nur mehr glimmender Docht an dem letzten Reste des alten Oeles zehrt. Das einzige Feld, in dem noch Nennenswerthes geleistet wird, ist das Gebiet des Grabstichels, welches die Vorliebe des großen Publikums das ganze Jahrhundert hindurch nährt, und das deshalb gedeihen kann, weil bei ihm die Originalität nicht als Grundbedingung gefordert wird. —

Drittes Capitel.

A. R. Mengs und seine Schule. — Die Vedutenlandschaft. — Classicistische Regungen in der Plastik und in der Baukunst.

Während noch ziemlich spät in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Chef der Berliner Bildhauerei, der obenerwähnte Tassaert, meinte, es gäbe nur acht bis neun Antiken, die gut oder musterhaft wären, obgleich selbst diesen „la grâce“ fehlte, waren doch auch schon Männer aufgetreten, welche die Wahrheit besser als der gallisirte Niederländer erkannten. F. Algarotti aus Venedig, welcher einige Zeit am Hofe August III. lebte und von Friedrich dem Großen in den Adelsstand erhoben worden war, erfreute sich schon um die Mitte des Jahrhunderts einer correcteren Anschauung. Ihm galt bereits die Antike „als Muster und Spiegel der Schönheit“, und indem er es als das Hauptmittel der Regeneration der verfallenen Kunst betrachtete, zu ihrem Studium zurückzukehren, hatte er sich sogar selbst damit beschäftigt, die Oper nach Analogie der griechischen Tragödie umzugestalten. Auch im Gebiet der christlichen Kunst empfahl er das Zurückgehen auf die reinen Quellen, stellte, wie auch schon 1758 der greise G. P. Zannotti aus Bologna, als solche Dante und die Altitaliener hin, und glaubte, daß die Weiterentwicklung nach

Raphael schon ein Abweg sei.* Auch in der Architektur blieb er bei der Antike und den Cinquecentisten stehen, hier vielleicht weniger vereinzelt als in den übrigen Ansichten. Denn die Bücher des Vitruv wie Vignola's waren um diese Zeit schon an verschiedenen Orten wieder hervorgesucht und empfohlen worden, und namentlich zwei Franzosen hatten schon im vorausgegangenen Jahrzehnt über die Barockarchitektur den Stab gebrochen, der eine in der Theorie**, der andere in der Praxis***. Daß daran die Publication der Ruinen Attika's und anderer classischer Stätten, wie die Thätigkeit eines Piranesi nicht geringen Antheil hatte, darüber dürfte die bloße Erwähnung genügen. Etwas zahmer äußerte sich gleichzeitig Chr. L. v. Hagedorn.† Ihm war übrigens — und dadurch wie in manchem anderen Betracht erscheint er sogar schon als ein Vorläufer der Romantiker — der Werth des deutschen Cinquecento offenbar geworden. Er läßt auch dem Natursinn seine Rechte, welcher in dem Zeitalter der Plagiate ganz verloren gegangen zu sein schien, und der überhaupt bei allen Manieristen- und Eklektikern eine zu untergeordnete Rolle spielt. Allein sonst tritt Hagedorn ohne Schneide und zu vermittelnd auf, und wenn er z. B. beklagt, daß ein Terborch und Metsu nicht lieber statt holländischer Nätherinnen gelegentlich Frauen-Scenen aus Ilias und Odyssee als Gegenstände ihres Pinsels gewählt, oder wenn er an einer anderen Stelle noch glaubt, daß Bernini „den Weg gefunden, den Alten im Nackenden nachzueifern, und daß er sie in dem Flug der Gewänder und dem veränderlichen Schlag

---

* F. Algarotti, Lettere sopra la pittura. Ven. 1762. (Opere, Ven. 1791—94.)

** Laugier, Essai sur l'architecture. Par. 1752.

*** Soufflot begann 1755 die Genovefakirche zu Paris.

† Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerey. Lpz. 1762.

der Falten übertroffen habe", so ersieht man daraus deutlich, daß ihm die Grundbedingungen der Kunst noch vielfach ganz verschlossen waren.

Weit folgenreicher aber war die Bombe, welche Winckelmann schon einige Jahre früher mit seinem Erstlingswerk* in die deroute Kunstgesellschaft geschleudert hatte. Es ist zwar von Justi nachgewiesen worden, daß sein Thema, „der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich sei, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Griechen", nur in Deutschland ganz neu war.** Für alle Welt neu war jedoch seine Beweisführung. Gleichwohl zögerte die Wirkung, zum Theil aus dem äußeren Grunde, weil die Künstlerwelt, wie zumeist, der Literatur allzuferne stand, und namentlich der epochemachenden Schrift zunächst überhaupt nur eine sehr beschränkte Verbreitung gegeben worden war.

Von Dresden, wo Winckelmann jenes Prolegomenon geschrieben und wo auch Hagedorn und Algarotti ihre Anschauungen entwickelt hatten, sollte auch jene Künstlergestalt ausgehen, welcher die Mission der Vorbereitung und Vorstufe zugefallen war, nemlich Raphael Anton Mengs***. Sein Vater Ismael Mengs, Miniatur- und Emailmaler aus Kopenhagen und seit einiger Zeit in den Diensten des Churfürsten von Sachsen,

---

* Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. Lpz. und Dresd. 1755.

** A. a. O. I. S. 386. Der Satz findet sich ganz ähnlich bei La Bruyère, les caractères de Théophraste etc. Bruxelles 1692.

*** G. N. Azara, Vita di A. R. Mengs. Opere III. Ediz. Roma 1787. Bianconi Elogio storico del Cav. A. R. Mengs. Milano 1780, übersetzt von J. E. Müller. Zürich 1781. N. Guibal, Éloge historique de Mengs. Par. 1781. F. Reber, A. R. Mengs in Dohme's Kunst und Künstler. F. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts Nördlingen III. 20.

ein düsterer, träger, ja selbst dem Trunk ergebener Sonderling, scheint den am 12. März 1728 zu Aussig in Böhmen gebornen Sohn zum Rivalen der größten Maler gleichsam prädestinirt zu haben. Vielleicht mehr ahnend als überzeugt, daß seine eigene Bahn wie die Richtung seiner Zeit ein Abweg sei, wollte er den Sohn auf jene Vorbilder hinweisen, nach welchen er Besseres leisten könnte, und rief dadurch, daß er die beiden Taufnamen des Kindes dem großen Urbinaten und Correggio entlehnte, diese förmlich als Pathen an, um ihn in seiner Absicht zu unterstützen. Es war jedoch nicht blos sein „Wunsch", daß der Knabe es dahin bringen solle, „zu zeichnen wie Raphael und zu koloriren wie Correggio"; denn als sein Freund, der Kunsthändler Böttcher in Leipzig, von der Unsicherheit der Erfüllung solcher Wünsche sprach, da meinte er kurz und schroff: „er soll und muß". Für das eine wurde auch von dem Augenblick an, wo die Kinderhand die Reißfeder halten konnte, durch unablässiges Ueben nach Stichen und nach Gypsabgüssen, für das andere mit der Peitsche gesorgt, deren grausame Handhabung einen älteren Bruder des Anton Raphael sogar zur Flucht aus dem Vaterhause und zu einem lange unsteten Leben veranlaßte. In gänzlicher Abgeschiedenheit vergingen dem Anton Raphael die Kinderjahre mit seinen beiden in gleicher Weise zur Kunst angehaltenen Schwestern; die Kunstdressur schlug jedoch bei dem Knaben ausnahmsweise an, indem sie die vielleicht sonst latent gebliebene Anlage zur raschen Bethätigung trieb, so daß er schon in seinem zwölften Jahre den ungesehen beobachtenden Vater mit dem Versuche überraschte, dem eigenen entblößten Arme das abzusehen, was ihm an dem vorliegenden Gypsmodelle unklar geblieben war. Nun hielt es Ismael für angemessen, den Sohn zu weiterer Ausbildung nach Rom zu bringen. Der Statuenhof des Vatican, die Sixtina und endlich die raphaelischen Stanzen wurden für drei Jahre zum Kerker des strenggehalte-

nen Jungen, dem es vielleicht eine Erholung war, des Abends bei Conca nach lampenbeleuchteten Antiken oder gelegentlich bei Benefiziale Akte zu zeichnen, bis er nach Ansicht seines Vaters nicht blos völlige Sicherheit der Hand, sondern auch die Formengebung der Antike und der großen Cinquecentisten sich angeeignet hatte. Als die Familie 1744 wieder nach Dresden zurückkehrte, konnte das Geheimniß von deren Existenz nicht mehr aufrecht erhalten werden. Das Pastellbildniß des Kammersängers Annibali erregte in dem Churfürsten August III. den Wunsch, dem jugendlichen Künstler ebenfalls zu sitzen, und das wohlgelungene Werk* verschaffte ihm reichen Lohn, Pension und die Erlaubniß, abermals nach Italien zu gehen, um sich dort der Oelmalerei zu widmen. Der bisher noch unbenützte Pathe aus Correggio gab nun dem Künstler neue Impulse, während dieser gleichwohl fortfuhr, in seinen Studien hauptsächlich dem Urbinaten zu huldigen. Nun entstand auch sein erstes größeres, jedoch sich an Raphael anlehnendes Eigenwerk, eine heilige Familie**, welche ihn durch das Modell für die Madonna (die schöne Margaretha Guazzi) zum Ehestand, und um den letzteren zu ermöglichen, zum Uebertritt in die römische Kirche veranlaßte.

Als technisch fertiger Künstler erschien Mengs 1749 wieder in Dresden: de Silvestre hielt es für angemessen, sich vor dem neuen Hofmaler mit Pension zurückzuziehen, und die Ausschließlichkeit der französischen und italienischen Kunstherrschaft hatte am sächsischen Hofe ein Ende. Es war jedoch kein durchaus neuer Geist, der dafür einzog, oder wenigstens ergoß er sich in ein noch unreines Gefäß. Der Unterschied der künstlerischen Auffassung des Erbauers der katholischen Hofkirche, des Ita-

* Mit mehren anderen Pastellbildern aus Mengs' Frühzeit in dem Pastellcabinet der Rosalba Carriera des Museums zu Dresden.

** In der Belvedere-Galerie zu Wien.

lieners Chiaveri, und jener des Mengs war keineswegs zu groß, so daß auch diese beiden Männer bald die einträchtigsten Freunde wurden, und Mengs sich dazu vollkommen eignete, in jene bauliche Schöpfung des rehabilitirten Eklekticismus eines der Hauptwerke seines Pinsels zu stellen, in welchem er sich als einen ganz ähnlichen kühlen Eklektiker darstellte, nemlich die freilich erst viel später vollendete „Himmelfahrt Christi“*. Noch war es nicht völliger Ernst mit der Rückkehr zur alten Größe. Das Alterthum erschien noch immer lediglich als Schule für den akademischen Anfang, die Cinquecentisten als Schule für Zeichnung und Formgebung wie Correggio für Färbung und Helldunkel; zum tieferen Eindringen in den Geist jener Perioden war man noch keineswegs gelangt. Genug, daß man den Werth derselben für die Verbesserung der Kunst empfand, statt sich, wie noch wenige Jahrzehnte vorher in Dresden und selbst noch einige nachher anderwärts in dünkelhafter Selbstüberschätzung über dieselben als einen überwundenen Standpunkt zu stellen.

Bedeutendere Originalproben seiner Richtung konnte jedoch Mengs bei seinem damaligen Aufenthalte in Dresden überhaupt noch nicht bieten; denn gerade der Auftrag zu jenem großen Altargemälde für die Hofkirche bestimmte ihn 1752 zu einer dritten Uebersiedlung nach Rom, wo er allein der Aufgabe gewachsen zu sein erklärte. Dort traf er bald mit Winckelmann zusammen, dessen vertrautem Umgang er wohl mehr verdankte, als der berühmte Gelehrte von dem auch seinerseits überschätzten Künstler gewann. Eine umfassendere Ausbildung seines Wesens verhinderte jedoch bei dem Künstler der im gewöhnlichen Leben vielleicht beneidenswerthe Umstand, allzufrühe auf eine Höhe gelangt zu sein, welche die Fortsetzung des Ringens überflüssig zu machen schien. Denn die Nachfrage nach seinen Arbeiten

---

* Gest. von C. Stölzel.

versetzte ihn bald in einen seinerseits auch genossenen Wohlstand und machte ihn zum gefeiertsten Künstler Roms. Wie einst dem großen Raphael, so folgten nun auch ihm Schaaren von Jünglingen wie von gereifteren Künstlern, wenn er zum Capitol hinaufging, um die Academia del nudo zu halten. Keineswegs jedoch ein gebornes Genie, sondern ein Talent, das fast ausschließend vom Erlernten zehrte, täuschte er sich und die Welt, wenn er sich den Anschein gab, mehr und selbständig zu sein. Denn wenn er selbst sagte, der Maler soll aus der Antike den Geschmack der Schönheit, von Raphael den der Bedeutung oder des Ausdrucks, von Correggio den der Gefälligkeit und der Harmonie, von Tizian den der Wahrheit oder Farbe entnehmen, so war sein Lernen von den Meistern eine oft zu greifbare Herübernahme und überdieß war sein Verständniß derselben nur zu oft bedauerlich schwach. Wenn er z. B. in seinen Schriften sich über Raphael dahin aussprach, daß sein Verdienst nur in der Erfindung und zum Theil in der Zeichnung beruhe, daß er nicht gewußt habe, was Ideal war, woran es z. B. seinen Madonnen gebrach, daß er mehr Nachahmer der Natur war, daß man ihn daher nur in jenen Charakteren, welche ihm eigen sind, nemlich in den alten und nervösen Constitutionen studiren müsse, weil er bei der Vorstellung zart gebauter Körper zu hart und bei den allzu starken ein übertriebener Copist des Michel Angelo sei, daß er auf das Colorit ganz vergaß, indem er sich um alle die Theile, welche zur Vollkommenheit führen, weniger bekümmerte und sich mehr bemühte, eine Fertigkeit zu erlangen, etwas geschwind zu vollenden u. s. w., so glaubt man kaum seinen Augen, solchen Aberwitz aus der Feder eines posthumen Nacheiferers Raphael's geflossen zu sehen, der doch vorzugsweise deßhalb zum drittenmale nach Rom gegangen war, um wohl nicht minder unter dem Einflusse der Transfiguration als im Wettkampfe mit derselben seine Himmel-

fahrt zu vollenden. Ein Glück für Mengs, daß der Besteller diese Vollendung nicht mehr erlebte. Der kunstsinnige August III., der bei Ankunft der Sistina und ihrer Besichtigung im Thronsaal mit dem Ausrufe „Platz da für den großen Raphael!" eigenhändig den Thronsessel zurückgeschoben haben soll, würde die Enttäuschung einiger Kunstfreunde in Dresden getheilt und vielleicht die Anmaßung des Künstlers ähnlich zurückgewiesen haben, wie er die Kühnheit des Rotari, der sich vermaß, die Nacht des Correggio zu verbessern und zu überbieten, mit den Worten geißelte: „C'est bon pour le derrière du Corrège!"

Statt einer gereiften und einsichtigen Kritik, welche den Künstler von der gefährlichsten und fortschritthemmendsten aller Klippen, der Selbstüberhebung, bewahrt haben würde, gesellte sich zu der gesteigerten Nachfrage, zu königlichen Anerbietungen und der Bewunderung der Massen auch noch die Verhimmelung von Seite solcher Männer, deren Urtheil als das competenteste gelten mußte, wie z. B. Winckelmann's selbst. Doch ward dieser hiezu erst durch den Versuch des Künstlers bewogen, sich einmal ganz in antiken Bahnen zu bewegen. Denn das die Himmelfahrt des Kirchenpatrons darstellende Plafondgemälde in S. Eusebio, der erste Frescoversuch des Künstlers, eine etwas trockene Reminiscenz an die Kuppelgemälde des Correggio, konnte einen Winckelmann unmöglich besonders begeistern. Beruht doch das Verdienst des Werkes vorwiegend in dem erstaunlich warmen und blühenden, fast an ein Oelgemälde erinnernden Colorit, das mit den glänzendsten Schöpfungen von P. Veronese bis Tiepolo wetteifert, während die Composition und Formgebung fast ausschließend von der barocken Art der Nachfolger Correggio's beherrscht wird. Der gelehrte Freund aber ward ganz bezaubert, als Mengs sich entschloß, für das Casino der Villa Albani ein Deckenbild herzustellen, in welchem er hinsichtlich der Composition und Zeichnung sich ganz an die

antiken Vorbilder hielt, nemlich seinen berühmten „Parnaß“*. Da meinte nun der hocherfreute Alterthumsforscher: „Ein schöneres Werk sei in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen und selbst Raphael würde den Kopf neigen.“ Er nennt ihn den „deutschen Raphael“ und ergießt sich in folgender Lobpreisung: „Der Inbegriff aller Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Anton Raphael Mengs, des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen“ . . .

Es spricht hier der Freund und — der Lehrer, der sich darüber freut, daß seine Anregungen hinsichtlich der Antike auf fruchtbaren Boden gefallen sind, der aber später gelegentlich seine Verstimmung und Unzufriedenheit mit dem Künstler in Privatbriefen durchblicken läßt. Doch war auch in der That mit dem Werke Epochemachendes geleistet, wie es von dem Künstler nicht anders erwartet werden kann, der in seinem „den Ganymed küssenden Jupiter“ die römische Kunstwelt und Winckelmann selbst mystificirt und den letzteren zu der Erklärung verleitet hatte, „es sei das schönste Gemälde, das je aus dem Alterthum das Licht zu unseren Zeiten erblickt habe, alles, was zu Portici sei, übertreffend . . . und gewiß das schönste in der ganzen Welt“. Der Parnaß zeigt die Früchte des emsigen Jugend- und Mannesstudiums unter den Antiken. In bewundernswerther Formenschönheit und Correctheit der Verhältnisse sind hier die antiken Musengestalten getreu wiedergegeben, überdies colorirt in einem Schmelz und Relief, wie beides selten war und ist. Berückt von diesen Vorzügen, übersah man jedoch

* Gemalt 1771, gest. von R. Morghen.

die gleichwohl noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts bemerkten Gebrechen*. Die Composition ist leblos, gemacht, gestellt, wie man eben Statuen zusammenstellt, denen man eine Wechselbeziehung nicht nachträglich aufzwingen kann. Jedes Mitglied des schweigenden Tableau's existirt auf eigene Faust und macht sich für sich geltend; von einem geistigen Bezug auf einen gemeinsamen Mittelpunkt, wie ihn später Schick in seinem Apoll unter den Hirten wiedergegeben, ist nichts zu entdecken: es ist nicht eine gemalte antike Gruppe, wie sie das Alterthum im Runden wie im Relief geliefert, sondern es sind gemalte Statuen. Mengs' classische Vorbilder sind hier wie fast überall zu unmittelbar reproducirt, statt erst auf dem Wege durch die Phantasie nach lebendigen Impulsen Fleisch und Bewegung zu gewinnen, zu direkt auf die Fläche hinübergedacht und hinüber erinnert, als daß ihnen der lebende Odem hätte eingehaucht werden können. Wie styllos erscheinen uns nun diese Gestalten und vorab Apollo, weil nicht malerisch, sondern rein plastisch gedacht und lediglich freie farbige Uebersetzungen der marmornen Vorbilder des Alterthums, um so empfindlicher neben eingestreuten Reminiscenzen aus pompeianischen Gemälden wie aus Correggio. Doch war zum erstenmal der vorbildliche Werth der Antike entschieden ausgesprochen und dem Anfang des Classicismus damit auch der Zeitpunkt markirt. Es war eine merkwürdige Kriegserklärung gegen den Styl der „grandes machines", in welchen Correggio's Froschperspektive sich die Mésalliance mit den Lebrun'schen schalen Effektstücken ein Jahrhundert lang hatte gefallen lassen müssen.

Mengs war indeß weit davon entfernt, mit der hier vertretenen Richtung eine neue Phase seiner Thätigkeit zu beginnen.

---

* F. W. B. v. Ramdohr, Ueber Malereri und Bildhauerarbeit in Rom. 2. Aufl. Leipzig 1798. II. Band. S. 25.

Als echter Eklektiker wollte er der Welt einmal zeigen, wie er auch der antiken Art gewachsen sei und nachdem er den Beifall für seine Geschicklichkeit geerntet, kehrte er wieder in seine vorigen Bahnen zurück. Eine ebenso ehrenvolle, als lucrative Berufung durch König Carl III. nach Spanien entzog überdies damals sein Schaffen dem Mittelpunkte des Kunstbetriebs, wohl nicht ohne Nachtheil für seine weitere Entwicklung, indem der Schauplatz der Thätigkeit eines Giordano nicht ohne Einwirkung auf seine vorwiegend receptive Anlage sein konnte. Des Künstlers Stellung am Hofe war an Begünstigung und königlicher Huld jener des durch seine handfertige Virtuosität berühmten Neapolitaners ganz ähnlich, und der König verlangte auch ebenso wie Carl II. eher viel als wahrhaft Gediegenes von seinem Hofmaler. Bei Mengs' Gewissenhaftigkeit war jedoch aufreibender Fleiß an die Stelle der flüchtigen Massenproduktion des „Fa Presto“ getreten, welcher die zahlreichen spanischen Schöpfungen unseres Künstlers in Fresco sowohl wie in Oel immerhin über die Werke Giordano's, vielleicht auch über die des kurz nach Mengs (1763) in die spanische Hauptstadt berufenen Tiepolo erhebt, wenn auch das Studirte, Gemachte, manchmal stückweise Eklektische derselben oft hinter der mehr harmonischen Manier eines Tiepolo zurücksteht. Seine hervorragenden Freskowerke im Schloß zu Madrid, das die Götterversammlung darstellende Deckengemälde, wie das der Aurora, die vier Tageszeiten, das Deckenbild mit der Apotheose Trajans, ferner das Plafondgemälde des Prinzentheaters zu Aranjuez, die erzürnte, das Vergnügen raubende Zeit darstellend, sind übrigens geringer als seine Staffeleibilder, zum Theil auch wegen des Drängens des Bestellers, welches ihm weder zur Composition noch zur Ausführung genügende Zeit ließ, wie er denn das Altarfresco in der Privatkapelle des Königs, eine heilige Familie, innerhalb acht Tagen herstellen mußte. Da-

gegen strebte er in dem Oelgemälde der Grablegung Christi seinem oben erwähnten künstlerischen Programme gemäß alle Vorzüge der großen Meister zu vereinigen, wie er in der Geburt Christi* — freilich mit ebenso ungenügendem Erfolge wie mit der Dresdener Himmelfahrt einem Raphael gegenüber — geradezu mit der „Nacht" des Correggio in die Schranken zu treten sich vornahm. Das Manierirte der dem Correggio abgesehenen Lichtführung verbindet sich mit der erkältenden Idealität der Formen zu einem unerquicklichen Zwittergebilde, an dem das Aufgezwungene, Aufgedachte, Absichtsvolle, Fremde in jeder Linie entgegentritt. Selbst der überschwengliche Lobredner Azara spricht mit der bewundernden Hervorhebung des Eindrucks derartiger Werke, „daß man kaum glaube, eine und dieselbe Hand habe sie malen können", ein herbes Urtheil. — Widrige Gesundheitsumstände in Folge von Ueberarbeitung, wie die Last der Vereinsamung und der Intriguen nöthigten den Künstler zweimal nach Italien zurückzukehren, wo er auch zur Fortsetzung seiner Studien in Rom, Neapel, Parma und Florenz mehr Gelegenheit und Muße fand. Während eines solchen dreijährigen Erholungsaufenthaltes in Rom lieferte er auch für den Vatican einige Fresken, namentlich die Malereien in der Camera de' papiri der vaticanischen Bibliothek, worunter das Deckenbild, eine Allegorie der Geschichte, trotz der Gewaltsamkeit der Composition von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.

Mit dem Gemälde der „Verkündigung", für den König von Spanien bestimmt**, schuf er seinen Schwanengesang. Azara erzählt, der Künstler habe erklärt, es schwebe ihm eine gewisse Cantate von Corelli vor und er wolle das Bild in dem musikalischen Styl dieses Componisten malen. Und in der That,

* Im Museo del Prado zu Madrid, gest. v. Raph. Morghen.
** Jetzt im Belvedere zu Wien. Phot. von Miethke & Wawra.

etwas von dem leichten Schwunge der italienischen Musik ist in dem namentlich durch die schwebenden Engelgruppen schönen Bilde mit seiner wiederum Correggio entlehnten Beleuchtung, wie in der allenthalben herrschenden harmlosen Lieblichkeit. Würde der Engel Gabriel in seiner fast florentinischen Composition nicht als Anachronismus herausfallen, so dürfte das Werk durch seine sonstige correggianische Harmonie zu dem Erfreulichsten gehören, was Mengs überhaupt geschaffen. Daß er das Bild unvollendet lassen mußte, als er 1779 einem langen Siechthum erlag, ist kaum zu bemerken, und vielleicht sogar von Vortheil, da durch mühsame Ueberarbeitung dem Reize des Ganzen eher Abbruch geschehen wäre.

Das unbestreitbare Verdienst des Künstlers besteht wohl in der Correctheit der Zeichnung, Idealität der Formen und in der Handhabung der Maltechnik. Hierin ist er unbedingt seiner Zeit überlegen, und dadurch, weil diese Dinge lehr= und lernbar sind, sein Einfluß auf Zeitgenossen und Nachfolger groß und nicht ohne Segen. Allein die geniale Schöpferkraft fehlte ihm ganz. Was nicht schon vor ihm gegeben war, das vermochte er aus sich nicht hervorzubringen, und so gehörte er doch nur zu den reproductiven Talenten. Er würde ein tüchtiger Manierist geworden sein, wenn er sich lediglich einem großen Vorbilde angeschlossen hätte; dadurch aber, daß er sich das Beste aus den vorliegenden Kunstleistungen aus= und zusammenlas, wurde er ein tüchtiger Eklektiker und Compilator. Es fehlte ihm nicht an der Gabe, die besten Vorbilder zu erkennen, die längst als obsolet nur noch einer mehr conventionellen Bewunderung sich erfreut hatten, nicht selten geradezu perhorrescirt wurden; auch ist ihm die Einsicht nicht abzusprechen, welche ihn trieb, je nach Gegenstand das eine oder andere derselben vorwiegend zu betonen. Immer aber schwebte er lediglich zwischen den großen Mustern, welchen er entnahm, was sich gerade für seine Zwecke

eignete, ohne mehr als den Kitt für die Composition seinem eigenen Genius und seiner Einbildungskraft zu entnehmen. Weniger schaffend als machend, weniger erfindend als benützend erscheint er daher nie vollkommen wahr, nie fesselnd, nie originell und daher vielleicht mehr als eine zusammenfassend abschließende wie als eine bahnbrechende Erscheinung. Sein Eklekticismus ist um ein Motiv reicher als das der Caraccisten, nemlich durch die entschiedene Wiederaufnahme der Antike, aber wie schon erwähnt worden ist, erschien ihm auch diese nur als eine Specialität, welche er nach Belieben in den Vordergrund treten lassen konnte, um sie dann wieder ganz bei Seite zu lassen. Seine programmmäßige Verbindung der vier Qualitäten, der Antike, des Raphael, Correggio und Titian war, wie sie ja auch in Wahrheit unmöglich ist, ihm selbst nur theilweise und hauptsächlich nach der technisch äußerlichen Seite gelungen. Zu einem fertigen einheitlichen Gepräge, wie die Bologneser, kam er daher niemals oder lediglich in technischer Hinsicht. Doch ist anzuerkennen, daß er dem altersschwachen italienisch-französischen Manierismus, der sich in traditioneller Forterbung von Meister auf Schüler völlig abgestumpft und abgenutzt hatte, ein Ende machte, indem er auf die Nachahmung der Antike und Cinquecentisten hinwies statt auf die der modernen Barockisten. Da er aber nicht das Beispiel geben konnte, wie aus dem Zurückgehen auf jene Vorbilder Neues entspringe und wie es wahrhaft fruchtbar gemacht werden könne, so ließ er vorläufig den Acker, dessen Unkraut er auszuroden bestrebt war, unangebaut zurück. Kein Wunder, daß der Pflüger, der nicht zu säen verstand, manchmal sogar selbst den Samen des beseitigten Gestrüppes wieder in die Furchen warf und seine Arbeit als eine halbmißlungene abbrechen mußte. Manches anscheinend gute Samenkorn aber trieb taube Aehren, weil der Kern desselben der schönen Außenseite nicht entsprach. Er hatte Alles gelernt,

was zu lernen war, mit scharfblickendem Verstande, wie seine Abhandlungen*, deren Sätze zum Theil selbst noch in der heutigen Aesthetik ihre Geltung haben**, beweisen, seine Thätigkeit auch durch entsprechende Theorien geregelt, aber die Künstlerseele, der Gott in der eigenen Brust, fehlte, um ihn über das Gegebene und verstandesgemäß Berechnete hinaus zu erheben und das eigene künstlerische Individuum zum Durchbruche kommen zu lassen.

Eine Schule hatte Mengs zwar nicht; dafür um so mehr Schüler, die sich nach seinen Grundsätzen, seinem Beispiel, seinen schriftlichen wie gelegentlichen mündlichen Unterweisungen richteten. Sein System war wie gemacht für akademischen Unterricht und in Kurzem blühte der Mengsische Eklekticismus an allen Pflanzstätten der Kunst, vornehmlich in Deutschland. Es konnte dies um so leichter geschehen, als nach seinen allenthalben verbreiteten Theorien der Unterricht reformirt werden konnte, ohne daß es des unmittelbaren Einflusses seines künstlerischen Wirkens bedurfte. Man brauchte nur seine Lehren mit seinen fast beispiellosen Erfolgen zusammenzuhalten, um die gleichwohl trügerische Ueberzeugung zu gewinnen, daß er den Schlüssel gefunden, mit welchem man eine neue Aera eröffnen zu können wähnte. Ueberdieß war das Nachahmen ohnedieß seit einiger Zeit an vielen Orten an die Stelle zeitgemäßer und traditioneller Production getreten, so daß der Fingerzeig nach den nachahmenswerthesten Vorbildern, wie ihn Mengs gegeben, nicht leicht zu übersehen gewesen wäre.

---

* Mengs, Opere pubblic. da G. N. Azara. Parma 1780. II. Ediz. Bassano 1783. III. Ediz. emend. da C. Fea. Roma 1789, übersetzt ins Spanische (1797), Französische (1796), Englische (1796), Deutsche von Prange (1786).

** Z. B. seine Anschauungen über das Naturschöne und Idealschöne.

Huldigte aber er selbst nicht consequent, sondern mehr stückweise und abwechselnd seinem eklektischen Programme, so kann es um so weniger Wunder nehmen, wenn sich auch seine Nachfolger nicht an das Mischungsrecept ihres Meisters hielten und zumeist nach eigener Wahl unter den Cinquecentisten ihre Muster erkoren. Dieß geschah sogar von jenen, welche mit ihm in unmittelbare Verbindung getreten waren. Der ihm am nächsten stehende Künstler, sein namentlich im Bildniß geschätzter Schwager A. Maron aus Wien († 1808), classisch geschult genug, um die damals entdeckten Wandmalereien der Villa Negroni gemeinschaftlich mit Mengs trefflich zeichnen und publiciren zu können, war schon mehr Caraccist und vernachlässigte die Formgebung auf Kosten der malerischen Erscheinung. Das Gleiche gilt von N. Guibal, der Geburt (Luneville) und ersten Ausbildung nach ein Franzose († als Director in Stuttgart 1792), der sich gleichfalls mehr auf die äußerliche farbige Erscheinung seines Meisters beschränkte, ohne dessen raphaelitischen Formensinn auch nur zu ahnen; wie auch von dem tüchtigen M. Knoller aus Steinach in Tirol († 1804), der schon seit 1755 in Rom ähnlichen Studien wie Mengs oblag und dann sich an die technische Behandlung desselben anschloß, während er der raphaelitischen Seite seines Vorbildes gänzlich fremd blieb, wie seine zahlreichen Plafondfresken in vielen Palästen Mailands, in manchen Kirchen Tirols, zu Ettal in Bayern, zu München im Bürgerbetsaal, zu Neresheim u. s. w. zeigen. Mengs' Schüler und Gehilfen, die Gebrüder Ignaz und Chr. Unterberger aus Cavalese in Tirol († 1797 und 1798), erwiesen sich ebenso nicht befähigt, die Verbindung der Vorzüge der großen Meister, wie sie ihr Lehrer anstrebte, zu erfassen, und blieben bei einem mehr manieristischen Studium eines Meisters. Dabei eignete sich freilich Ignaz die technische Seite seines Vorbildes Correggio in dem Grade an, daß eine

seiner Skizzen* beharrlich für einen Correggio gehalten wurde, bis der Urheber sein Werk eidlich vindicirte; während Christoph sich den Domenichino als sein fast ausschließliches Muster erwählte.

In ähnlicher Weise erkor sich J. H. Fueßli aus Zürich, der einige Jahre vor Mengs' Tode nach Rom kam, den vorher vernachlässigten Michel Angelo, der seiner dem Außerordentlichen zugewandten Natur am meisten entsprach. Nach sechsjährigem Studienaufenthalt in Rom schlug er in England seinen bleibenden Wohnsitz auf, wo er durch die Großheit seiner freilich auch gerne dem Grausigen und Gespenstischen zugewandten und selten von Uebertreibungen freizusprechenden Darstellung großes Aufsehen machte und sich einen Ehrenplatz neben Reynolds und West, ja sogar ein Ehrengrab in S. Paul († 1825) neben dem erstgenannten errang. Wie durch Fueßli das durch Mengs angeregte Studium der Cinquecentisten in England wiederhergestellt wurde, so fand es durch N. Abilgaard aus Kopenhagen († 1809), der gleichzeitig mit Fueßli in Rom seine Studien gemacht, auch in Dänemark Eingang, dessen Akademie, aus welcher nachmals zwei der einflußreichsten Classicisten hervorgehen sollten, hauptsächlich ihm ihre damalige hohe Blüthe verdankte.

Es würde zu weit führen, den vorwiegend akademischen und durch ihre Stellung als Lehrer einflußreichen Kräften, welche entweder als Schüler der Obengenannten oder sonst indirect in die Bahnen des Mengs gezogen wurden, eine eingehendere Behandlung zu widmen, so wichtig sie auch für die deutschen Kunstschulen bis zum Ende des zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts gewesen sind. Ich nenne daher nur F. K. Füger aus Heilbronn († 1818), der im Verein mit

* Mutter mit drei Kindern, von R. Morghen als ein Werk des Correggio meisterhaft gestochen.

H. Maurer aus Röthgen bei Bonn († 1818), einem Schüler Maron's, und F. Caucig aus Görz († 1828) hauptsächlich an der Wiener Akademie thätig war; dann J. B. Bergler aus Salzburg († als Akademiedirector zu Prag) mit J. Schöpf aus Telfs in Tirol († 1822) und M. Köck aus Innsbruck († 1825 zu Rom) der hervorragendste Schüler Knoller's, ferner den Nachfolger Guibal's P. F. v. Hetsch aus Stuttgart († 1839), und dessen Schüler F. Hartmann aus Stuttgart († 1842 zu Dresden); J. A. Nahl von Clanne in der Schweiz († 1825 als Director an der Akademie zu Cassel); J. P. v. Langer aus Calcum († 1824), dessen Thätigkeit die beiden Akademien zu Düsseldorf und dann zu München, deren Director er war, bis zur Periode der Romantiker beherrschte, wie endlich Friedr. Müller, den sog. Maler- oder Teufelsmüller († 1825 zu Rom), welcher indeß seine Bekanntheit mehr der leidenschaftlichen literarischen Bekämpfung der Carstens'schen Bestrebungen wie überhaupt seiner Schriftstellerei als seiner Kunst verdankt. Besonders hervorzuheben sind hier nur zwei Künstlererscheinungen, welche es zu einer bleibenden kunstgeschichtlichen Stellung gebracht haben; nemlich Angelica Kauffmann und Wilhelm Tischbein.

Die erstere* (1741 zu Chur im Canton Graubündten geboren) hatte eine elterliche Erziehung genossen, welche der eines Mengs entgegengesetzt war. Denn in ihrer Berufswahl völlig frei und von ihrem hauptsächlich als Frescomaler thätigen Vater zärtlich geliebt, hatte sie bis zu ihrem 22. Lebensjahre geschwankt, ob sie nicht ihrer wunderbar klangvollen Stimme wegen lieber die Musik als ihren Hauptberuf erwählen sollte. Da gab die Uebersiedlung nach Rom, wo sie mit Winckelmann

---

* G. G. Rossi, Vita di Angelica Kauffmann. Firenze 1810. Uebers. von A. Weinhart. Bregenz 1814.

und Mengs zusammentraf, den Ausschlag und sie begann nach den Grundsätzen dieser die Antike und die Cinquecentisten zu studiren. Um diese Studien zu vervollständigen, ging sie dann nach Bologna, um hier die Eklektiker, und nach Venedig, um die dortigen Meister bis Veronese kennen zu lernen. Correggio erschien ihr als Vorbild weniger zusagend. In ihrem 25. Jahre konnte sie als fertige Künstlerin dem Drängen einer sie bewundernden Engländerin folgen, um in London ihr Atelier zu gründen, wo ihr auch das erwählte Kunstgebiet, das Porträt, von jeher der in England begehrteste Kunstzweig, wie ihre nicht eigentlich schöne aber durch Anmuth bezaubernde Erscheinung bald einen so großen Namen verschaffte, daß selbst die königliche Familie sie empfing. Eine ungemein bittere Erfahrung (sie hatte sich insgeheim mit einem niedrigen Abenteurer, der sich als Graf Horn vorstellte und sich nachträglich als dessen betrügerischen überdies bereits verehelichten Kammerdiener erwies, vermählt) erweckte ihr zwar, nachdem die Ehe annullirt worden war, nur noch größere Theilnahme, dürfte jedoch bei dem lange Jahre schwer gedrückten Gemüthe nicht ohne hemmenden Einfluß auf ihren künstlerischen Aufschwung gewesen sein, da ihre zarte Natur nur auf die Wiedergabe lieblicher und beseligender Empfindungen, nicht aber auf jene von Gram und schmerzlicher Enttäuschung angelegt war. Auch glaubte sie, als der traurige Fall durch die Vermählung mit dem italienischen Maler Zucchi äußerlich reparirt war, nur in Italien wieder von dessen Nachwehen genesen zu können. In der That lebte sie dort von der rauchigen Atmosphäre der Hauptstadt Albions wieder unter dem lachenden Himmel Italiens und in ungetrübte und behagliche Häuslichkeit versetzt neu auf, gesucht, berathen und gehoben von hervorragenden deutschen Freunden, wie Winckelmann und Goethe. Im Bildniß und namentlich im Frauenbildniß, wie in bildnißartigen Einzelfiguren, welchen sie ihre

eigene so schön weibliche Empfindung einzuhauchen vermochte, erscheint sie auch in ihrer Zeit unübertroffen, indem sie in leichter technisch vollkommener Sicherheit sprechende Porträtartigkeit mit geistvoller Auffassung und Innerlichkeit zu verbinden vermochte. Ihre historischen und biblischen Darstellungen dagegen, wie z. B. die den Armin bekränzende Thusnelda (in Wien), Christus und die Samariterin (in München) stehen den meisten Werken der hervorragenderen Schüler des Mengs' weit nach und leiden empfindlich an dem Unvermögen der Künstlerin, sich in ihrer Phantasie zu heroischen Erscheinungen und Thaten zu erschwingen. In gleichbleibendem Rufe, aber nicht ungebeugt durch häusliche Vereinsamung wie durch die ihr frommes Gemüth schwer berührenden Ereignisse der Revolution erreichte sie noch die Schwelle des Alters und starb 1807, von Rom betrauert und (wohl übermäßig) gefeiert durch die Büste, welche ihr im Pantheon errichtet ward.

J. H. Wilhelm Tischbein, zum Unterschied von mehren gleichnamigen Künstlern, unter denen übrigens der schon erwähnte Hofrath zu Cassel allein der Kunstgeschichte angehört, der Neapolitaner genannt, ist wie A. Kauffmann nur im beschränkten Sinne dem Gefolge Mengs anzureihen; denn der Berührungspunkte giebt es eben nicht viele. Zu Hayna 1751 geboren, war er früh zu jenem Joh. Heinr. Tischbein, seinem Vanloo'schen Onkel, wie Goethe ihn nennt, nach Cassel in die Lehre gekommen, glücklicherweise jedoch ohne bleibenden Erfolg. Auch eine Studienreise nach Holland förderte ihn nicht wesentlich, während er unablässig nach dem Wege tastete, in der Kunst einen selbständigen Namen zu erringen. Lavater und Goethe*

* F. v. Alten. Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel. Leipzig 1872. W. Tischbein, seine Bilder, seine Träume, seine Erinnerungen in dem herzogl. Schlosse zu Oldenburg. Bremen 1822. (Selbstbiographie, herausgegeben von Rennenkamp.)

unterstützten ihn lebhaft: der letztere, indem er seine nach den raphaelischen Loggien, nach G. Romano und Domenichino hergestellten Studienzeichnungen an die Herzogin von Sachsen-Weimar übermittelte, und dann, als er ihm zu Studien in Italien fürstliche Subvention erwirkt hatte, auch in lebhaften persönlichen Verkehr mit ihm trat. Von seinen Gemälden aus der deutschen Geschichte und Dichtung machte Conradin mit seinem Freunde Friedrich beim Schachspiel das Todesurtheil vernehmend*, in Deutschland gerechtes Aufsehen und mußte mehrmals kleiner wiederholt werden. Seit jedoch Tischbein nach Neapel übergesiedelt war und dort die Stelle eines Akademiedirectors erlangt hatte, wandte er sich hauptsächlich der Nachbildung der Antike zu, sowohl um die classischen Dichterwerke und besonders Homer nach antiken Kunstwerken zu illustriren, wie um die Funde namentlich an Vasen (Hamilton's Sammlung) zu publiciren. Doch strebte er wenig darnach, seine mehr stofflich und archäologisch betriebenen Antikenstudien für seine Kunst zu verwerthen und so daraus erst den rechten Nutzen zu ziehen. Die Revolution trieb ihn nach Deutschland zurück, zunächst nach Cassel, dann nach Hamburg und zuletzt, da es ihm gelungen, die Gunst des Großherzogs von Oldenburg zu erlangen, nach Eutin, wo seine Thätigkeit bis an seinen Tod 1829 vorzugsweise den Wünschen seines Gönners gewidmet war, so lange die napoleonischen Kriege diesem vergönnten, die Musen zu berücksichtigen. Seine durch Briefwechsel und Selbstbiographie unterstützten und erklärten Werke liefern indeß nicht viel mehr als das Bild des vergeblichen Ringens jener Zeit nach Wiederherstellung der Würde der Kunst, jenes unklaren dunklen Suchens nach einem Ziel, das jeder Einsichtsvolle ahnte, aber nur wenig Auserwählte begriffen.

---

* Jetzt in Gotha.

Seit Mengs' Erfolgen war hinsichtlich des Kunstbetriebs ein Umschwung auch insoferne eingetreten, als das Schwergewicht wieder auf die Historienmalerei fiel. Die Bildnißkunst erfreute sich nebenbei des gewohnten Betriebs, vermochte sich jedoch nicht so gründlich wie die Monumentalkunst der niederländischen wie der französischen Einflüsse zu entschlagen, was selbst bei den Historienmalern, wenn sie Bildnisse schufen, auffällt. Der hervorragendste Vertreter der Porträtmalerei dieser Zeit ist unbedenklich Anton Graff*, geb. 1736 zu Winterthur, † 1813 zu Dresden, wo er von 1766 an gelebt hatte. Auf Kupetzky, Rigaud und Desmarées fußend hatte er mehr wie Mengs frischer Naturbeobachtung sich hingegeben und dadurch seinen Gemälden etwas Momentanes und Charakteristisches zu verleihen gewußt, wie es sonst selten auch nur angestrebt wurde. Genre und Stillleben hielten sich zumeist noch in den Bahnen nicht blos des Studiums nach älteren niederländischen Vorbildern, sondern geradezu der Nachahmung der einen oder anderen je nach berechtigter Wahl oder Laune bevorzugten Künstlererscheinung. Nur in der Landschaft regte sich auch ein neuer Geist, der sogar von vielfach gesunderen Principien ausging als die Mengs'sche Historienmalerei. Nachdem man lange genug den Niederländern, wie den französischen Meistern der Landschaft nachgetreten war, fand man nemlich endlich den Muth, wieder zur unmittelbaren Natur selbst zurückzukehren, statt sie lediglich durch die Brillen und Tinten älterer Meister zu sehen und sich zurecht zu legen. Wenn auch schon früher die Landschaftsmaler sich gelegentlich bemüht hatten, Studien nach der Natur zu machen, so warfen sie doch, wenn es zur Ausführung

* U. Hegner, Das Leben und die Charakteristik A. Graff's. Zürich 1815. Ges. Schriften. Berlin 1832. Bd. V. — R. Muther, Anton Graff. Leipzig 1881.

der Gemälde selbst kam, die bei jenen Studien gemachten Erfahrungen fast unbenutzt wieder über Bord, um zur herrschenden Manier und zu den gleichsam canonischen Werken der Claude's und anderer Meister zurückzukehren, wie dieß Hackert* an dem geschickten französischen Landschafter D. Boguet rügt. Dieser Verkehrtheit traten in geschlossener Reihe zuerst die Schweizer Landschaftsmaler entgegen, wohl angeregt durch die alles Künstlerische weit überbietenden Effekte ihrer einheimischen Natur, deren Formen allein es kaum möglich machten, lediglich in den Schuhen der älteren Vorbilder zu wandeln. Nach dem Vorgange des J. L. Aberli aus Bern († 1786), der den Reigen der Alpenlandschafter eröffnete und des C. Wolf aus Muri († 1798), der erst Sturmbilder und dann Gletscheransichten schuf, waren es besonders J. H. Wüst aus Zürich († 1822), H. Rieter aus Winterthur († 1818), Aberli's Schüler, und der von seinem Landsmanne Rieter gewonnene H. Biedermann († 1828). Hatten auch alle diese von Studien nach den großen französischen und holländischen Meistern ihren Ausgangspunkt genommen, so gelang es ihnen doch, sich von den traditionellen Fesseln einigermaßen loszumachen: freilich ohne bei sehr manierirter Färbung und Detailbehandlung über Vedutenmalerei hinauszukommen, welche indeß bei den Schweizergebirgsscenen durch deren gegenständliches Interesse noch am leichtesten befriedigen und überdies auch durch die noch nicht lange vorher erwachte und verbreitete Erkenntniß der Schönheiten der Alpennatur eine ergiebige Absatzquelle finden konnte**.

Der Landschaftsmaler jedoch, welcher seinen Kunstzweig in

* Brief an Goethe vom 4. März 1806.

** Meusel, Archiv f. Künstler und Kunstfreunde. Dresden 1805. I. Band.

dem Geiste seiner Zeit am epochemachendsten vertrat, war Philipp Hackert*. Nicht Angesichts der großartigen Alpennatur oder in den Gefilden Italiens, sondern in dem kleinen Städtchen Prenzlau in der Uckermark (1737) geboren, war er überdieß von seinem Vater, einem Porträtmaler, keineswegs zum Künstler bestimmt worden. Da sich jedoch der angeborne Beruf nicht zurückdrängen ließ, bot sich in Berlin Gelegenheit, unter Le Sueur's Aegide copirend Studien zu machen. So wenig Anregung auch die Spreestadt in dieser Beziehung darbot, so wirkten doch einige Scenen aus dem Thiergarten so mächtig auf ihn, daß es ihm gelang, diese in zwei Gemälden dem überraschten Publikum vorzuführen. Ein Kunstliebhaber zog ihn daher zu sich nach Stralsund und nahm ihn von da nach Rügen und Stockholm, wo sich dem jungen Talente jene herrliche nordische Natur erschloß, von welcher sich ihm in dem berliner Parke nur eine unklare Idee dargeboten hatte. Rastlos seine Mußestunden zu Naturstudien benutzend, hatte er sich schon ganz an die Unmittelbarkeit gewöhnt, wie sie der Regeneration der Landschaftsmalerei unerläßlich war, als er in der Eigenschaft eines Begleiters des Neffen seines Gönners nach Paris gelangte. Dort erwarb er durch seine Arbeiten die Schätzung selbst J. Vernet's und durch diesen — was seit dem Vermögensverluste seines Beschützers doppelt wichtig war, — lohnende Beschäftigung, die ihm die Uebersiedlung nach Italien 1768 ermöglichte. Der etwas wunderliche Auftrag der Czaarin, den russischen Seesieg über die Türken bei Tschesme 1770 in fünf Gemälden darzustellen, begründete dort sein Ansehen, zumal die russische Flotte selbst dazu in Livorno hatte zu Modell stehen müssen, und ein älteres Schiff sogar in Brand gesteckt

---

* Goethe, Philipp Hackert, eine biographische Skizze. Tübingen 1811.

worden war, um dem Künstler die Autopsie eines Flottenbrandes zu gewähren. Erquicklicher mochten indeß seine italienischen Landschaftsstudien, besonders die Ergebnisse einer sicilischen Rundreise gewesen sein, welche auch die Aufmerksamkeit des Königs von Neapel auf ihn zogen, der ihn von nun an fast wie einen Freund behandelte. Ein vielleicht allzu höfisches Leben abgerechnet, das auch auf seine Landschaftsbilder nicht ganz ohne Einfluß blieb, erfreute sich nun Hackert lange Jahre eines herrlichen Daseins, bis ihn die Stürme der französischen Revolution und die Flucht des Königs zur Abreise und zur Niederlassung in einer kleinen Villa bei Florenz veranlaßten, wo er in rüstigem Schaffen bis an sein Lebensende (1807) blieb.

So groß jedoch des Künstlers Ruf seiner Zeit war — sogar ein Goethe konnte seiner Biographie mit verschiedenen sorgfältigen Zusätzen einen ganzen Band widmen — so wird ihm doch jetzt Niemand mehr zugestehen als leidliche Vedutenmalerei. Erfindungsgabe besaß er nicht, ebensowenig das Geschick, seinem Naturvorbild die beste Seite abzugewinnen. Auch näherte er sich dem letzteren nur bis zu einem gewissen Grade und blieb in der Detailarbeit wie in der Farbe noch ziemlich conventionell. Tadelt er selbst in seinem Briefe an Goethe an den Aquarellen Poussin's das Unharmonische wie das Unwahre der Farben, so dürfte unser Künstler einem ähnlichen Tadel noch weniger entgehen können. Denn wenn bei jenem nach Hackert die Ockerfarben übermäßig vorherrschen, so streifen bei diesem die Tinten gerne ins Kalte, graulich Rosige. Dazu stößt man überall auf schablonenmäßige Formgebung, welche besonders die Behandlung der Vegetation in jener Zeit so schulmäßig und unerfreulich macht und in der manieristischen Technik des sogenannten „Baumschlags“ gipfelt. Auch an Härten fehlt es so wenig, wie an jenen leeren Parthien, welche inhaltlosen Phrasen vergleichbar nur zu oft den Routinier und mehr oder weniger

fabrikmäßige Herstellung erkennen lassen. Kurz Hackert's Verdienst erhebt sich nicht viel über das, dem Studium der Natur wieder einen Platz neben dem manieristischen Nachtreten älterer Vorbilder verschafft zu haben.

Gleichwohl gereicht es der deutschen Kunst zum Ruhme, nach fast zweihundertjähriger Passivität in dieser Periode der Anfänge der Regeneration die Führerschaft wenigstens in der Malerei an sich gerissen zu haben. Anders verhält es sich mit den ähnlichen Bestrebungen dieser Zeit im Gebiete der Plastik. Hatte selbst die deutsche Malerei jene Erfolge größtentheils in Italien errungen, so schien das classische Apenninenland für die Regeneration der Bildnerei in noch weit höherem Grade der naturgemäße Schauplatz und der einheimische Künstler in entschiedenem Vortheil. Denn hier konnte es nicht, wie für die Malerei als ein genügendes Heilmittel betrachtet werden, auf das Studium der mehr in die Welt zerstreuten Renaissancemeister zurückzukehren, da sich in der Plastik gerade von diesen der Verfall herleitete, welcher um so raschere Fortschritte gemacht hatte, je steiler die Höhe eines Michel Angelo war. Hier mußte man zur Antike zurückkehren, um das verlernte plastische Sehen der Natur durch diese wieder zu gewinnen. Italien aber enthielt damals in seinen zahlreichen öffentlichen und Privatsammlungen wohl zehnmal mehr hiezu brauchbare Vorbilder als das ganze übrige Europa zusammengenommen, und das Gefühl für deren Schönheit konnte bei den Einheimischen so wenig ganz erloschen sein, wie das herrliche Material des lunesischen Marmors dort versiegt war. Es erscheint daher als ganz naturgemäß, daß sowohl der kräftigste Anstoß wie die hervorragendste Vertretung der plastischen Regeneration aus dem Schooße Italiens selbst hervorging. Weil jedoch das Be-

dürfniß nach einer solchen sich fast allerwärts regte, so machten sich die ersten Flügelschläge derselben nicht in Italien allein, sondern auch in Frankreich, zu Stockholm und Kopenhagen, in England wie an mehren Punkten Deutschlands bemerklich, wenn auch die magnetische Kraft Roms die Neuerer aller Nationen wenigstens zeitweise an sich zog.

Dort wirkte namentlich der gefeierte Bannerträger der plastischen Wiedergeburt, Antonio Canova (geboren zu Possagno 1757, † zu Venedig 1822). Sein künstlerischer Anfang an der Akademie zu Venedig war natürlich noch ganz in der Kunstrichtung seiner Zeit befangen, und erst als der junge Mann mit Stipendium der Republik nach Rom gelangt war, erschloß sich ihm vor den Schätzen des Alterthums die lang verkannte Quelle. Statt wie seine Kunstgenossen seit einem halben Jahrhundert vor den berninischen Windbeuteleien auf der Engelsbrücke zu sitzen, um den Modestyl zu studiren, wandte er sich vielmehr den vaticanischen Statuensammlungen zu und sein Talent erfaßte die Meister des Alterthums wenigstens in dem Grade, in welchem sie sein etwas älterer Zeitgenosse Mengs der Malerei wieder erschlossen hatte. Allein die auch ihm anhaftende falsche Sucht nach Grazie, wie vielleicht auch seine an's süßlich Weiche streifende Naturanlage, die oft an seine Knabenarbeit (jenen aus Butter geformten Löwen, durch welchen er sich die Gunst und Unterstützung seines Gutsherrn zu Possagno erworben) erinnert, verhinderte die reine und naive Hingebung an die lautere Schönheit seiner Vorbilder, welche er im Bewußtsein eines außerordentlichen technischen Talentes durch übermäßige Delicatesse und Geziertheit überbieten zu können wähnte. Ebenso konnte er sich in heroisch männlichen Darstellungen jener Uebertreibung nicht entschlagen, welche die Periode der Milon's von Kroton charakterisirte und die herakleische Kraft in Rohheit verwandelt hatte. So in zwei Extremen sich bewegend,

fand Canova den Mittelweg und jene maaßvolle Ruhe und Hohheit nicht, welche die classische Kunst der besten Periode über die Meißelschöpfungen aller Zeiten erhebt. Kein Wunder, daß er daher nur an den Grenzen seiner Kunst seine Erfolge gewann und daß diejenigen seiner Werke, welche ihrem Gegenstande nach zwischen beiden lagen, verhältnißmäßig leer erscheinen. Weil er aber diese Mitte nicht gefunden, trennt eine riesige Kluft seine graziösen und seine heroischen Schöpfungen, so daß man auch bei ihm kaum begreifen kann, wie ein und dieselbe Hand die schöne Hebe, die Grazien, die reizvolle Gruppe von Amor und Psyche und andererseits die beiden Faustkämpfer Kreugas und Damoxenes, wie den Herakles, den Lychas an den Felsen schleudernd, schaffen konnte: ein Gegensatz, der noch empfindlicher berührt, wenn er in einer und derselben Gruppe sich aufdrängt, wie in dem Mars mit der Venus, wo der riesige Kriegsgott nicht die mächtige Göttin, sondern ein graziles Püppchen, das von der Aphrodite (Nike) von Milo keine Spur verräth, an sich drückt.

So groß aber auch diese Gebrechen sein mochten, die Antike hatte wieder gesiegt, die wirbelnde Bewegtheit und Styllosigkeit des Berninismus, die Wolkengaukeleien, die Verrenkungen, Verzücktheiten und theatralischen Ueberraschungs- und Hingebungsgesten, das Blähen und Wehen der Gewänder, das Purzeln der Genien hatte ein Ende. Es wurde nicht mehr, wie Lübke bezeichnend sagt, auf Altären und Grabdenkmälern Comödie gespielt und die monumentale Kunst hatte die verlorne Würde wieder gewonnen. Auch das Bildniß wurde wie von der Perücke so auch von der lastenden Etikette-Attitüde befreit und unter Zugrundelegung der zahlreichen ikonischen Statuen vornehmlich des römischen Alterthums classicirt. Der Zeitgeschmack seit der Revolution kam den Bestrebungen der Bildhauer entgegen und noch besser konnte der Versuch gelingen, wenn auch

die darzustellende Persönlichkeit nichts zu affektiren brauchte, um in den antiken Rahmen gebracht zu werden, wie dieß bei Napoleon und einigen weiblichen Angehörigen seiner Familie der Fall war. Konnte auch hier Canova sich noch nicht völlig losreißen von der Anschauung seiner Zeit, indem er gelegentlich auf Dinge Nachdruck legte, die hinter der mehr innerlichen Charakteristik hätten zurücktreten sollen, — in welchem Sinne der corsische Heros über seine Statue mit den Worten grollte: „Glaubt denn dieser Mann, daß ich mit meinen Fäusten siege?“ — so ist doch nicht zu leugnen, daß durch ihn glänzend gezeigt wurde, wie sich Porträtwahrheit mit classischer Behandlung verbinden lasse (Mutter Napoleon's).

Auf A. D. Chaudet, welcher die Wiederbelebung der Antike für Frankreich vertrat, wird in einem späteren Abschnitte, in welchem der classicistische Umschwung Frankreichs in dieser Periode auf allen Gebieten der Kunst zusammenfassend darzustellen sein wird, die Rede kommen. Ueber den Vertreter Schwedens an dem weitverbreiteten classicistischen Aufschwunge aber zwingen mich die Verhältnisse zu kurzer Fassung, da fast alle seine Werke in Stockholm und deshalb mir zur Zeit noch unbekannt geblieben sind. Vielleicht wäre Joh. Tobias Sergell* als schon 1736 zu Stockholm geboren († 1813), der Zeit seiner Entwicklung nach noch vor Canova zu setzen, indeß mochte ihm die Schule seines Lehrers Archevêque, der damals in Stockholm als Hofbildhauer thätig war, länger als dem Italiener angeklebt haben, bis es ihm durch einen zwölfjährigen Aufenthalt in Rom vor 1780 gelang, diese Einflüsse größtentheils abzustreifen. Er wird als Classicist, jedoch zumeist in etwas trockener akademischer Weise befangen geschildert; G. Schadow's Urtheil

* M. d'Ehrenstroem, Notices sur la littérature et les beaux arts en Suède. Stockholm 1826.

aber: „sein Ruhm sei in einem kleineren Kreise geblieben, als der von Thorwaldsen, stehe aber gleich hoch bei Sachverständigen“, dürfte vielleicht allzu günstig sein. Näher steht uns der Schweizer Alexander Trippel, 1744 zu Schaffhausen geboren, jedoch erst an der Akademie zu Kopenhagen seine classicistische Richtung einschlagend, was wohl zum Theil seinen dortigen Lehrern J. Wiedewelt und Stanley als Verdienst zugeschrieben werden darf. Doch erst 1778 gelangte er nach Rom und damit zur Vollendung seiner Studien. Die Mißlichkeit seiner äußeren Verhältnisse hemmten ihn vielfach, da er manches seiner Kunststufe Unwürdiges auf banausische Bestellung leisten mußte und zu monumentalen Werken selten oder etwa in Concurrenzarbeiten Gelegenheit fand, in welchen dann seine allzu geschraubten und unverständlichen Allegorien den Erfolg hinderten. Seine statuarischen Arbeiten aus dem Gebiet der classischen Mythe und Geschichte sind oft von überraschend antikem Gepräge und namentlich frei von den Canova'schen Uebertreibungen, weshalb es sehr zu bedauern ist, daß selten anderes als Büsten oder kleinere Reliefs zur Ausführung in Marmor gelangte. Das meiste kam überdies bis zu seinen letzten Lebensjahren in Privatbesitz, niemals genügend geschätzt, wie z. B. die schöne Mercurbüste im Marmorpalais zu Potsdam beweist. Und als er endlich von seinem Vaterlande gewürdigt und mit Aufträgen bedacht worden war (Geßner's Denkmal bei Zürich), schloß er leider zu früh (1793) seine mühe- und entbehrungsvolle Laufbahn, ohne ein hervorragendes Monumentalwerk hinterlassen zu können.

Von unbestreitbar höherer Bedeutung in jeder Beziehung, aber auch schon seiner späteren Thätigkeit wie seiner Entwicklung nach vielleicht mehr der nächsten Stufe angehörig erscheint der Engländer John Flaxman, 1755 zu York geboren († 1826 zu London). Der Handel seines Vaters, der gleichfalls

Bildhauer war, in Gypsabgüssen nach Antiken scheint dem begabten Knaben die Richtung gezeigt zu haben, in welcher er die englische Plastik zu regeneriren berufen war. In dieser Umgebung konnte er vorläufig seinen Studien obliegen, ohne der Uebersiedelung nach Rom zu bedürfen, wo gleichzeitig mit ihm Canova seine Wirksamkeit begann. Als er 1787 nach Italien gelangte, hatte er seine Lehrjahre bereits hinter sich und trat sofort als gefeierter Künstler auf. Doch zeigten seine Werke im Gegensatze zu denen des Canova eine Trockenheit und einfache Strenge, welche sich zu den üppig weichen Arbeiten des ersteren etwa verhielt, wie die dorisch-peloponnesische Kunst zu der ionischen: ein Unterschied, der wohl in der verschiedenen Naturanlage nicht blos der beiden Künstler, sondern auch der beiden Nationen, denen sie entsprungen sind, liegt. Weit ernster und darum auch vielfach tiefer als der große Meister der Grazien, dessen lyrische Auffassung dem Sinnenreiz oft bis zum Uebermaaß huldigte, fühlte er sich daher auch besonders zum Epos hingezogen, welches ihn, da der Meißel dem rastlosen Flusse der dichterischen Phantasie nicht zu folgen vermochte, namentlich veranlaßte, sich vorwiegend der Zeichnung hinzugeben. So entstanden die nicht blos zu seiner Zeit vielbewunderten, sondern noch bewundernswerthen Skizzen zu Homer, Aeschylos und Dante, später auch zu Hesiod*. Sie sind nicht als Reliefs gedacht, wie denn besonders die antike Vasenmalerei ihm die zahlreichsten Motive hiezu geliefert, und doch steckt in ihnen die Erkenntniß des Reliefstyls, wie sie einem Canova ganz und selbst einem Thorwaldsen in dessen früherer Zeit verschlossen war. Sie gingen indeß nicht über bloße Skizzen hinaus, woran vielleicht jene Monochrommalerei der antiken Geschirre, der Drang des Künstlers, die dichterischen Gebilde rasch zu ver-

* Gestochen von Piroli.

körpern, und das Gefühl desselben, der durchgebildeten Kunst im Geiste der Alten noch nicht völlig gewachsen zu sein, gleichen Antheil gehabt haben dürften. Aber trotz aller Unvollkommenheit, ja Fehlerhaftigkeit im Detail wie im Ganzen weht uns aus ihnen ein classischer Geist entgegen, wie er damals noch keiner Arbeit eines Bildhauers innewohnte. Wie rührend trotz der strengen Einfalt erscheint der Gesang des Demodokos am Hofe des Alkinoos, die Scene, wo die „sinnige“ Eurykleia den Odysseus bei der Fußwaschung erkennt, der Tod des Haushundes im Vorhofe des Palastes zu Ithaka, wie edel, feurig und gewaltig der Kampf zwischen Diomedes und Mars, der Kampf um die Leiche des Patroklos, die Begegnung des Hektor und Polydamos, oder die Schleifung des ersteren. Wohl vermißt man überall Correctheit, Durchführung und Composition; feinen Formensinn, Inhalt und Wahrheit dagegen niemals.

Wenn der Künstler diese Werke als Bildhauer nicht übertroffen, so lag die Schuld nicht blos daran, daß er überhaupt mehr Zeichner war, sondern auch in dem Zwang, welcher ihm durch Bildnißwerke und opulente Grabmäler besonders für die Denkmalspeicher von Westminster und S. Paul auferlegt wurde, in denen er gleichwohl alle seine englischen Zeitgenossen in weitester Ausdehnung übertraf, sondern auch in dem Umstande, daß er in seinen späteren Zeiten sich mit Vorliebe religiösen Stoffen zuwandte. War erst das Porträt seinem der classischen Idealbildnerei zugewandten Genius widerstrebend, so dürfte das Problem der Verbindung christlicher Ideen mit dem Meißel, wenn überhaupt so am wenigsten in classischer Richtung zu lösen sein. Mit dem platonischen Grundsatze aber, daß die sinnliche Schönheit nicht das Höchste sei, sondern die des Gedankens und der Seele, wie er ihn selbst Schorn* gegenüber

* Kunstblatt. Besuch bei Flaxman im Juli 1826. Jahrg. 1827, S. 127.

aussprach, befand er sich auf einem für die Plastik höchst bedenklichen Wege. Denn ist auch die Wahrheit dieses Satzes an sich nicht zu bestreiten, so ist er doch der Bildnerei, der Kunst der Form unzugänglicher als jeder anderen.

Mit Canova und Flaxman verglichen, erscheinen zwei von den hieher gehörigen deutschen Bildhauern untergeordnet, Dannecker und Scheffauer. Ihr Anfang war minder rein von den Einflüssen der vorausgegangenen Epoche, wie der Flaxman's, ihr Talent weniger selbständig und energisch, ihre Anschauung weniger sicher und ihr Erfolg weniger hebend und fördernd als der des Canova. Joh. Heinr. Dannecker*, 1758 zu Stuttgart geboren, hatte als der Sohn eines Stallbedienten seine Aufnahme in die Carlsschule nur der Laune seines Herzogs und der Dreistigkeit seiner Bitte zu danken; denn der Wille seiner Eltern war höchlich entgegen. Sein Prämienstück, Milon von Kroton, in der Skizze noch erhalten, läßt schon etwas von dem neuen Geiste ahnen, von welchem der artistische Direktor der Carlsschule, der Mengsianer N. Guibal einiges nach Stuttgart verpflanzt hatte. Nach zweijährigem Genusse der Unterweisung Pajou's zu Paris gelangte er 1785 nach Rom und zu Canova, dessen Richtung er sich anschloß, ohne ihm jedoch bis zu der beregten koketten Grazie zu folgen. Mehre Werke in Stuttgart und in k. Lustschlössern geben davon Zeugniß, namentlich die Gruppe der Wasser- und Wiesennymphe am Bassin hinter dem Schloß und die erst nach seinem Tode zur monumentalen Ausführung gelangte kniende Brunnennymphe in der Neckarstraße, wie die beiden im Besitze des Königs befindlichen Statuen des Bacchus und der Ceres; sein Hauptwerk bleibt jedoch immer die gleichwohl über Gebühr gefeierte, aber

* C. Grüneisen und Theodor Wagner, Dannecker's Werke in Auswahl, mit einem Lebensabriß des Meisters.

in der That die Arbeiten Canova's durch zarten Linienfluß erreichende, durch Classicität und maaßvolle Formgebung sogar übertreffende Ariadne auf dem Panther in der Bethmann'schen Villa zu Frankfurt. Von den zahlreichen Porträtbüsten seiner Hand dürfte nur der berühmte Kolossalkopf seines Schulfreundes Schiller* als vorzüglich gelungenes Werk zu betrachten sein, durch edle, geistvolle Großartigkeit mit lebendiger Porträtwahrheit den besten Büsten der Neuzeit ebenbürtig. Weniger glücklich war er in seinen letzten, der Religion gewidmeten Werken, wie in dem Christus, für welchen er statt sich einfach an den traditionellen Typus zu halten, das entsprechende Ideal in zahlreichen Modellversuchen vergeblich zu construiren und selbst in visionärer Ueberspannung zu erhaschen strebte**. Aehnlich, nur noch trockener ist die Johannesstatue in der Begräbnißkapelle der Königin Katharina von Württemberg auf dem Rothenberge. Der zum höchsten Greisenalter bis zu völliger Geistesschwäche gelangende Meister († 1841) nahm übrigens an der Weiterentwicklung seiner Kunst in den letzten Jahrzehnten keinen Antheil mehr, nachdem er seinen Höhepunkt schon 1806 mit der Ariadne erreicht hatte. Wie er für seine Kunst zu lange, so hatte sein Jugendfreund Phil. Jakob von Scheffauer für dieselbe zu kurz gelebt (geb. 1756, † 1808), um sich zu einer ähnlichen Stellung erschwingen zu können. Gleichwohl hatte sich zu Anfang dieses Jahrhunderts durch die beiden Künstler in Stuttgart ein plastisches Leben entwickelt, welches sich sehr vortheilhaft von den meisten Städten Deutschlands in dieser Zeit unterschied. Denn selbst Franz Zauner von Felpatan (1746—1822), der in Wien schulbildend den Uebergang

* Von 1793. Im Museum zu Stuttgart. Wiederholungen in natürlicher Größe zu Weimar und anderwärts.

** Von 1824. In Zarskoi Selo bei St. Petersburg. Wiederholung in der Taxis'schen Gruftkapelle zu Regensburg.

zur classischen Kunst vermittelte, steht den Stuttgarter Meistern entschieden nach, indem auch seine spätesten Werke, wie die kolossale Reiterstatue Kaiser Josef's II. auf dem Josefplatze zu Wien der Classicität kaum näher kommen als die ihr analogen Füger'schen Werke im Gebiete der Malerei. Dasselbe gilt von dem im Porträt tüchtigen Landolin Ohmacht (1760—1834), der in Frankenthal, Mannheim, Basel in der Schweiz und in Italien, dann in Frankfurt, Lübeck und Hamburg arbeitete, bis er sich endlich in Straßburg niederließ, ein Künstler nach dem Herzen des Architekten Weinbrenner, von welchem unten die Rede sein wird.

Alle bisher genannten deutschen Bildhauer aber übertraf eine Künstlererscheinung, welche, obwohl zunächst noch keineswegs so gefeiert, wie die Meister der Stuttgarter Schule, doch damals schon in höchster Bedeutung und für die Entwicklung der deutschen Sculptur bahnbrechend aufgetreten war, nemlich Joh. Gottfried Schadow*. Als der Sohn eines Schneiders 1764 zu Berlin geboren, durch sein langes Leben aber († 1850) zwei Generationen und mehren Kunstepochen angehörend, kann er zwar hier nur bis zur napoleonischen Periode in Betracht gezogen werden; doch erscheint schon bis zu dieser Zeit das Wesen des Künstlers völlig ausgeprägt. Die Tassaert'sche Schule hatte dem Jünglinge nur Gelegenheit zu den technischen Anfängen gegeben, doch war sein Talent bereits durch eine kleine Pension gewürdigt worden, als ihn die Liebe zu einer fremden Jüdin zur Flucht nach Wien veranlaßte, wo der Trauung mit dem zum Christenthum übergetretenen Mädchen wenigstens kein eifersüchtiges Hinderniß entgegenstand. Mit Unter-

* J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten. Berlin 1849, dazu Kupferheft. Berlin 1848. G. Schadow, Aufsätze und Briefe. Düsseldorf 1864.

stützung des fügsamen Schwiegervaters sah er sich nun schon 1785 in Rom, ja bereits im folgenden Jahre im Besitz der goldenen Medaille des Concorso Balestra wie in der Achtung eines Trippel und Sergell. Eigenartig aber war ihm sofort namentlich im Gegensatz gegen den ihm fremd bleibenden Canova, daß er seine Augen weniger auf die classische Idealkunst als auf die römische Bildnißkunst richtete, wie es denn der eherne Marc Aurel auf dem Capitol war, welcher ihn auf die Nachricht von dem Tode Friedrich des Großen zu dem Versuche bewog, „denselben als Statue equestre mit römischem Costüm“ zu modelliren.

Während aber für Flaxman nur die Pferde des Parthenon zu existiren schienen und die menschliche Gestalt bei ihm so selten Naturstudium verräth, daß man behaupten könnte, es wäre für seine Kunst, soweit er nicht auf Porträtdarstellung gewiesen war, nur der marmorne oder auf Vasenbildern wie herculaneischen Fresken gemalte Mensch vorhanden gewesen, hielt umgekehrt Schadow das lebende Modell selbst in Idealbildern für die Hauptsache und zog die Antike nur als stylisirendes Correctiv heran. Deswegen war ihm die römische Porträtbildnerei und überhaupt die römische Triumphalplastik vorzugsweise anregend, da diese in ihrem weniger mythologisch-idealen als geschichtlich-realen Charakter selbst auf ähnlichen Grundsätzen beruhte. Während er für das Pferd seines Denkmalentwurfs neben der Reiterstatue des Marc Aurel die großen langgeschweiften Paradepferde der römischen Aristokratie als die hervorragendsten Gegenstände seiner Studien nennt, dürfen wir annehmen, daß auch für die menschlichen Darstellungen die ikonische Sammlung des Capitols mit den römischen Reliefs, von ungefähr gleichem Einflusse auf ihn waren, wie die lebenden Modelle Roms. Außerdem gewahrt man den Eindruck der Werke eines Michel Angelo, wie er denn selbst erwähnt, daß

sich Spuren von dessen Sibyllen bei der Anordnung seiner Parzen finden möchten.

Durch Anlage wie durch Richtung, vielleicht auch aus Widerwillen gegen die decorative Allegorienplastik der Schule, in welcher er seine ersten Schritte gemacht, entschieden Porträtbildner, hatte er doch während seines römischen Aufenthaltes so eingehende Antikenstudien im Allgemeinen gemacht, daß es ihn auch nicht in Verlegenheit bringen konnte, zunächst mit Darstellungen aus dem idealen Gebiet betraut zu werden. Es war damals eben der natürliche Sohn Friedrich Wilhelm's II., der achtjährige Graf von der Mark gestorben (1787) und da dessen einflußreiche Mutter, Madame Ritz, nachmalige Gräfin Lichtenau, den König beredet hatte, seinem Liebling ein sumtuoses Grabmal zu bestimmen, so war an den alten Tassaert der betreffende Auftrag ergangen. Allein die Verkommenheit der alten Schule war so weit gediehen, ein größeres Unternehmen, das des Zusammenwirkens mehrer Hände bedurfte, fast unausführbar zu machen. Schadow giebt einzelne Züge aus dem damaligen Künstlerleben. Ein angeblicher Chevalier de Werder, Bildhauer von geringem Talent, fröhnte der Schlemmerei in dem Grade, daß er neben einem Ballsaal „bei dem Schalle von Trompeten und Pauken" starb. Wetschernik, „ein Gemisch von Genie und Taugenichts", war dem Branntwein so ergeben, daß er eines Tages in einem Chausseegraben „vergessen wurde", d. h. wohl einen ähnlichen Ausgang fand. Schlott aus Bayern „dankte Gott auf den Knien, gemacht zu sein wie Voltaire". Die meisten Gehilfen waren Franzosen, „Escamoteurs, Spieler, lüderlich und Raufer". Andere waren altershalber wenig brauchbar.

Mit ähnlichen Kräften war Tassaert an die ihm übertragene Arbeit gegangen, die nach des Malers Puhlmann Idee ein Schlußstein der Zopfkunst zu werden versprach: der geflügelte

Hippenmann sollte den sich sträubenden Kleinen in eine Grotte zerren, auf deren Felsstücken die drei Parzen, die als alte Häßlichkeiten darzustellen waren, kauern sollten. Das Werk war jedoch noch nicht weit vorgeschritten, als Tassaert 1788, der ungewohnten Anstrengung erliegend, starb. Nach einigem Schwanken zwischen Trippel und dem jungen Schadow fiel die Wahl auf den letzteren als Nachfolger Tassaert's in Stellung und Auftrag, und mit dessen Rückkehr zogen seit Schlüter's Weggang zum erstenmale wieder gesunde plastische Grundsätze in Berlin ein. Daß man freilich in maaßgebenden Kreisen nach dieser Richtung hin kein Bedürfniß empfand beweist der Umstand, daß Schadow nur mit Mühe gegen die Absicht aufkam, den Puhlmann-Tassaert'schen Entwurf beizubehalten. Es fehlte nicht an Schwierigkeiten. 1790 stand das Denkmal, eine Hauptzierde der Dorotheenkirche, fertig. Aus der Grotte war ein Bogenfeld geworden, welches die Gruppe der Parzen aufnahm. Es sind mächtige Gestalten, antik gedacht, wie sie vorher noch kein in Berlin entstandenes Werk gezeigt, kraftvoll, bedeutend und ausdrucksschwer. Die unplastische Entraffungsscene des Tassaert'schen Entwurfs verschrumpfte auf ein Relief auf der Vorderseite des Sarkophags, welcher selbst das überlebensgroße liegende Bildniß des Knaben trägt. Die vortreffliche Arbeit des letzteren ist ein charakteristisches Uebergangsstück vom alten zum neuen Styl, plastisch etwa auf der Stufe der besseren Werke von Mengs, und ebenso über den fast barocken Sarkophagrelief wie in der Entwicklungsstufe hinter den Parzen zurückstehend, wodurch das Ganze als Repräsentant von drei Phasen der Wiedererweckung der Plastik höchst bedeutsam wird.

Ein zweiter, ebenfalls dem idealen Gebiete der Plastik angehöriger Auftrag, der übrigens den Studien des Künstlers überaus angemessen war, zeigt ihn auch hierin auf einer Höhe, die Jahrhunderte lang vorher und vielleicht auch bis auf unsere

Tage herab nicht erreicht worden ist. Es galt die Bekrönungsgruppe des damals unter Langhans' Leitung der Vollendung entgegengehenden Brandenburgerthors herzustellen, ein von der Victoria gelenktes Triumphalgespann. Es ist schon erwähnt worden, wie Pferdestudien nach der römischen Antike sowohl als nach dem Leben von Schadow während seines Aufenthalts zu Rom vorzugsweise gepflegt worden waren; der Künstler erlangte es nun, daß einer der Beamten im k. Marstalle angewiesen wurde, ihm behufs systematischer Studien der entsprechenden mäßigen Bewegung zu Diensten zu stehen. Schon 1789 erregten die Modelle in der Ausstellung die allgemeine Aufmerksamkeit; die Ausführung jedoch stieß auf die Schwierigkeit, daß in ganz Deutschland die Technik des Gusses in Vergessenheit gekommen war. Man begnügte sich daher, die Modelle in vergrößertem Maaßstabe in Eichenholz zu übertragen und hienach das Werk in Kupferblech zu treiben. Die Wirkung ist überraschend: in der richtigen Mitte zwischen antiker Haltung und Modellwahrheit, und so wohlberechnet auf die Ansicht von der Entfernung und von unten, wie vielleicht keine andere Schöpfung der Art in der Neuzeit, erscheint das Triumphalgespann als das erfreulichste Werk des damaligen Berlin seit Schlüter's Tagen. Um so befremdender ist daher das Mißverhältniß, in welchem die übrige gleichfalls nach Schadow's Skizzen, zum Theil jedoch unter Einwirkung des Malers Rode hergestellte Auszierung des 1795 vollendeten Thores entgegentritt. Namentlich die Metopen zeigen, welche Kluft der Künstler seit seiner Schulzeit bei Tassaert zu überspringen hatte, und gehören noch größtentheils dem Zopfstyl an.

Mit minderem Glücke debütirte der Künstler in dem eigentlichen Felde seiner Thätigkeit und nachmaligen Berühmtheit, nemlich der Porträtstatue. Schon während der Ausführung der zwei beschriebenen Idealmonumente war die Herstellung

Hünenmann sollte den sich sträubenden Kleinen in eine Gro
zerren, auf deren Felsstücken die drei Parzen, die als alte H
lichkeiten darzustellen waren, kauern sollten. Das Werk
jedoch noch nicht weit vorgeschritten, als Tassaert 1788,
ungewohnten Anstrengung erliegend, starb. Nach einigem Sch
ken zwischen Trippel und dem jungen Schadow fiel die
auf den letzteren als Nachfolger Tassaert's in Stellung
Auftrag, und mit dessen Rückkehr zogen seit Schlüter's
ganz zum erstenmale wieder gesunde plastische Grundsä
Berlin ein. Daß man freilich in maaßgebenden Kreisen
dieser Richtung hin kein Bedürfniß empfand beweist der
stand, daß Schadow nur mit Mühe gegen die Absicht a
den Puhlmann-Tassaert'schen Entwurf beizubehalten. Es
nicht an Schwierigkeiten. 1790 stand das Denkmal, eine
zierde der Dorotheenkirche, fertig. Aus der Grotte w
Bogenfeld geworden, welches die Gruppe der Parzen au
Es sind mächtige Gestalten, antik gedacht, wie sie vorh
kein in Berlin entstandenes Werk gezeigt, kraftvoll, be
und ausdrucksschwer. Die unplastische Entraffungsscene d
saert'schen Entwurfs verschrumpfte auf ein Relief auf de
derseite des Sarkophags, welcher selbst das überlebe
liegende Bildniß des Knaben trägt. Die vortreffliche
des letzteren ist ein charakteristisches Uebergangsstück vo
zum neuen Styl, plastisch etwa auf der Stufe der
Werke von Mengs, und ebenso über den
phagrelief wie in der Entwicklungsstufe
rückstehend, wodurch das Ganze als
Phasen der Wiedererweckung der Plasti

Ein zweiter, ebenfalls dem ideal
gehöriger Auftrag, der übrigens
überaus angemessen war, zeigt
die Jahrhunderte lang vorher

Tage herab nicht erreicht worden ist. [illegible]
gruppe des damals unter Langhans [illegible]
entgegengehenden Brandenburgerthores [illegible]
Victoria gelenktes Triumphalgespann [illegible]
worden, wie Pferdestudien nach [illegible]
als nach dem Leben von Schadow [illegible]
zu Rom vorzugsweise gepflegt worden war [illegible]
langte es nun, daß einer der [illegible]
wiesen wurde, ihm behufs [illegible]
chenden mäßigen Bewegung zu [illegible]
erregten die Modelle in der Ausstellung [illegible]
merksamkeit; die Ausführung jedoch [illegible]
daß in ganz Deutschland die [illegible]
heit gekommen war. Man begnügte [illegible]
in vergrößertem Maaßstabe in [illegible]
hienach das Werk in Kupferblech [illegible]
ist überraschend: in der richtigen [illegible]
tung und Modellwahrheit, und [illegible]
von der Entfernung und [illegible]
Schöpfung der Art in der [illegible]
gespann als das erfreulichste [illegible]
Schlüter's Tagen. Um so [illegible] ist.
verhältniß, in welchem die [illegible] als
Skizzen, zum Theil jedoch [illegible] ähn-
hergestellte Auszierungen [illegible] 1800)
tritt. [illegible] des alten
[illegible] Bedeutung dieser
[illegible] keineswegs lediglich

[illegible] unter den übrigen Friesen
[illegible] Zopfarbeiten von Tassaert,
[illegible]splatz zu Berlin.

eines würdigen Denkmales des großen Königs stets die brennende Frage in der Kunstwelt gewesen. 1791 waren zahlreiche Entwürfe zu einem solchen in der Berliner Ausstellung zu sehen: von den Malern Rode, Frisch, Cuningham und Carstens, von den Bildhauern Tassaert, Meil, Bettcober, Bardou, Melzer, Wohler, Ränz und Schadow, welcher letztere allein sieben Entwürfe lieferte, endlich von Architekten (außer einer Unzahl von Pyramiden, Obelisken und Säulen) besonders von Langhans und Gilly. Doch die Qual der Wahl ließ die Sache, die gleichwohl der König zu der seinigen gemacht hatte, nicht sofort zur Entscheidung gedeihen und die Provinzialstadt Stettin sollte der Hauptstadt den Rang ablaufen. Schadow hatte das Standbild modellirt, das 1793 dort in Marmor aufgestellt wurde. Da der Künstler selbst damit unzufrieden war, dürfte eine abfällige Beurtheilung desselben nicht als Gehässigkeit erscheinen. Schadow brannte vor Begierde, die Scharte in Berlin wieder gut zu machen: doch sollte dieß nicht mit dem Königsmonument geschehen. Denn die von ihm gelieferte Reihe von Zeichnungen und Modellskizzen hatten zwar den Erfolg gehabt, daß er nach Kopenhagen, Stockholm und St. Petersburg geschickt ward, um sich dort mit dem Verfahren des Gusses bekannt zu machen, dabei hatte es aber vorläufig des mit Frankreich ausgebrochenen Krieges wegen sein Bewenden, so daß unter Friedrich Wilhelm II. die Angelegenheit überhaupt nicht weiter zur Sprache kam. Dafür hatte Schadow in einem anderen Werke Gelegenheit gefunden, seine Mission als Porträtbildner wie seine Richtung zu documentiren, nemlich mit dem Marmorstandbild Zieten's, welches Ende 1793 auf dem Wilhelmsplatz zwischen den Tassaert'schen Statuen der Generale Keith und Seidlitz aufgestellt wurde.

Es war mit dem merkwürdigen Werke ein für die damalige Zeit entschieden neuer Ton angeschlagen worden, indem der Künstler, neben der von anderer Seite angestrebten unmittel-

baren Rückkehr zur Antike, die gründliche und wahrhafte Rückkehr zur Natur bis in's kleinste Detail sich zur Aufgabe stellte. Er hatte an den römischen Kaiserstatuen gelernt, daß und wie ein so enger Anschluß an dieselbe mit den plastischen Stylgesetzen vereinbar sei, und hatte so der Porträtstatue, die in der letzten Zeit von allegorischen Ersatzmitteln zum Theil widersinnigster Art fast ganz erstickt worden war, nicht blos eine neue Zukunft eröffnet, sondern zugleich die Ueberzeugung geweckt, daß sie mehr als jemals das Hauptfeld der plastischen Thätigkeit werden würde. Es war dabei von ihm, wenn auch nicht ganz ohne Uebertreibung, gezeigt worden, wie es dabei nöthig sei, statt das Modell auf dem Wege der Idealisirung zu verallgemeinern, vielmehr die ideale Grundlage durch die sorgfältigste und bis in's Einzelnste durchgeführte Charakterisirung zu individualisiren. Konnte man bei Friedrich dem Großen an die Parallele mit einem antiken Cäsaren denken und somit an eine classische Attitüde und Gewandung, so wäre dieß an einem Zieten, der nur als Husarengeneral gewirkt hatte und als solcher in der Erinnerung seiner jüngeren Zeitgenossen fortlebte, unmöglich gewesen, ohne ein Zerrbild daraus zu machen, wie es später in Folge der dem Künstler aufgenöthigten halb classischen Gewandung aus Schadow's Blücher zu Rostock wirklich geworden ist. Das Zietenstandbild dagegen gab den berühmten General als den Husarenführer vom Scheitel bis zur Sohle, und in ähnlicher Auffassung entstand auch einige Jahre später (1799—1800) Schadow's künstlerisches Gegenstück, die Statue des alten Dessauers (Fürst Leopold von Dessau)*. Die Bedeutung dieser Werke liegt jedoch in dem Umstande, daß sie keineswegs lediglich

* Beide jetzt in Broncecopien von Kiß unter den übrigen freieren Werken desselben Künstlers (anstatt der Zopfarbeiten von Tassaert, Adam und Ränz) auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin.

als puppenhaft getreue Costümbilder sich darstellen, sondern daß die Tracht trotz der sorgfältigsten Durchbildung sich nirgends auf Kosten des Trägers geltend macht, obgleich sie einen nicht zu unterschätzenden Theil seiner Erscheinungswahrheit ausmacht. Und um diese volle Lebendigkeit und harmonische Wahrheit im gesammten Werke war es dem Künstler hauptsächlich und selbst auf Kosten der Schönheit und somit der Kunst im idealen Sinne zu thun. Dieß zeigen auch freilich in weit weniger befriedigender Weise die plastisch höchst undankbaren kriegerischen Scenen der Sockelreliefs, in welchen die Geschichtserzählung besonders von Kriegsaffairen trotz der sorgfältigen geistreichen und überlegten Composition wie Ausführung räthselhaft und zugleich prosaisch wird. Der Künstler selbst hatte davon das Gefühl und flüchtete sich dann von dieser für den Beschauer des Verständnisses wegen nothwendigen „Prosa" zu idealen Arbeiten. „Mitten unter solchen Werken überkommt den Künstler die Lust, die unumhüllte Natur nachzubilden," sagt er gleichsam zur Entschuldigung seiner 1797 ausgestellten „aus dem Schlafe erwachenden Nymphe*", durch welche der Künstler, statt der Entschuldigung zu bedürfen, vielmehr zeigte, daß sein Künstlervermögen wie sein Schaffenstrieb keineswegs auf die prosaische Porträt- und Geschichtsreliefbildnerei beschränkt war. Er selbst nennt derlei ideale Arbeiten „nicht bestellt, nicht des Broderwerbes wegen, sondern aus innerem Behagen und häuslichem Glück entsprungen". „Man wird jedoch auch hiebei," fährt er fort, „unter dem Einflusse der Natur, nicht wie Thorwaldsen in einer Imitation des Idealstyls der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten." Diesen seinen der Idealkunst geltenden Grundsätzen zu huldigen, hatte der vorzugsweise

* Sie ging in dem Verzeichnisse der Aguado-Sammlung zu Paris bis z. J. 1845 als „La Nymphe Salmacis de Thorwaldsen".

durch Porträtbildnerei in Anspruch genommene Künstler noch zu Ende des Jahrhunderts außer untergeordneteren decorativen Arbeiten Gelegenheit an dem Friese des eben von Gentz erbauten nunmehrigen Münzgebäudes in Berlin, welches jedoch damals außer dem gegenwärtigen Zwecke auch die Bestimmung hatte, die Bauschule und die mineralogische Sammlung aufzunehmen, wodurch der Friesdarstellung ein weiterer Spielraum gewährt war. Der Entwurf derselben stammte von dem genialen Gilly, von Schadow rühren die Reliefs der Façade wie der Rückseite her, während die dritte Seite von den jüngeren Gehilfen seiner Werkstatt, besonders von Bußler ausgeführt wurde*. Damals bildete sich in und neben derselben, nachdem die von den Zeiten Tassaert's ererbten Kräfte allmälig versiegt waren, schon Ersatzmannschaft im neuen Geiste heran, worunter C. Wichmann, der schon in jener Zeit ein geschickter Marmorarbeiter, und Hagemann, in seinem Naturell noch vielfach an jene obengenannten wüsten Gesellen Tassaert's erinnernd, an künstlerischer Bedeutung sie jedoch frühzeitig weit überragend, während Tieck und Rauch, der letztere damals noch in der betreßten Uniform eines königlichen Lakaien, mit ihren Erstlingsversuchen hervortraten. Doch weder die fürstlichen Neigungen noch die Zeitläufte waren einem lebhaften Aufschwunge günstig. Der Meister selbst mußte während der napoleonischen Epoche — einige Büstenbestellungen des bayerischen Kronprinzen für die beabsichtigte Walhalla abgerechnet — mit den untergeordnetsten Arbeiten sich behelfen, während größere Aufträge, wie das Friedrichdenkmal in Berlin und das Projekt eines Luthermonuments auf bessere Zeiten vertagt wurden.

* Die Reliefs sind vor einiger Zeit auf den neueren Theil des Münzgebäudes übertragen worden.

Auch die Architektur hatte das Pochen des neuen Geistes verspürt und der Wiederbelebung der Antike Eingang gewährt. Es war das Bewußtsein erwacht, daß es kein Fortschritt gewesen, als man im trockenen Zopfstyl dem maaßlosen architektonischen Reichthume des Barockstyls wie dem spielend decorativen des Rococo ein Ende gemacht, indem man nichts an die Stelle des Beseitigten zu setzen gewußt hatte. Daß der unumgänglich nöthige Ersatz aus der Antike zu entnehmen sei, war nunmehr keineswegs Produkt der künstlerischen Erwägungen eines Einzelnen, sondern lag ganz und gar in der Gesammtanschauung Aller, und hatte sich auch in der deutschen Kunst aller übrigen Gebiete, der Poesie sowohl wie der Malerei und Plastik, im Allgemeinen früher als in der Architektur geltend gemacht. Aber nicht blos zögernd, sondern auch entschieden unbeholfener als in den anderen Künsten kam das Princip hier zum Ausdruck, indem man allzusehr bemüht war, den angestrebten Gegensatz recht deutlich zu machen. Um sich vor der Klippe barocken Reichthums zu bewahren, wurde man dürftig, und um der spielenden Zierlichkeit des Rococo zu entgehen, massig und schwer. Der Barockstyl hatte sich vorwiegend korinthischer wie ionischer Architekturtheile bedient; man glaubte nun in der Rückkehr zum Dorismus das Heilmittel zu erkennen. Die vorausgegangene krankhafte Ueberfeinerung ließ nun wie auch in der politischen Umwälzung das Derbe, Rohe als das Gesunde erkennen. Man wollte nicht blos Antike, sondern die archaischen Formen derselben, und da man im Aegyptischen eine Vorstufe des Griechischen suchte, so spielte man gerne sogar ägyptische Motive herein. Sonst machten die Doktrinäre für Vitruv Propaganda, indem sie zu der Anschauung geneigt waren, daß die von ihm gegebenen Formen- und Proportionsreglements zuverlässiger seien als die classischen Vorbilder Athens. Man mochte etwa wähnen, Vitruv's Canon beruhe auf älteren

Grundlagen, als sie am Parthenon sich aussprachen, und glaubte namentlich — worin man sich nicht ganz im Unrecht befand — daß dessen Dorismus, welchem in der Ausführung etwa der Tempel von Cori am analogsten erscheint, in jener altitalischen Bauweise wurzele, in der auch die älteren Werke Roms gebaut worden waren. Anderseits hatte man sich in einer etwas oberflächlichen Ideenverbindung und verführt von chronologischen Verhältnissen der Ansicht zugewandt, daß die altrömische Architektur des Zeitalters eines Tarquinius Superbus wie der ersten Heroen der römischen Republik mit der zu Pästum und auf Sicilien in den bekannten dorischen Tempelruinen entgegentretenden zu identificiren sei. Da aber die Periode der Brutusse ebenso das Ideal des Zeitalters der französischen Revolution war, wie es während der Cromwell-Epoche in England die Zeit der biblischen Richter gewesen, so warf man sich, namentlich in Frankreich, damals viel mehr auf das Studium der vitruvischen pseudodorischen Theorie in Verbindung mit den pästanischen und sicilischen Ruinen als auf das der Ueberreste des cäsarischen Rom. Es waren damit überdieß Ausgangspunkte und Motive gewonnen worden, welche nicht blos in der Revolutionsepoche zeitgemäß, sondern inmitten der durch die Renaissance ausgetretenen Geleise neu waren, und den abgelebten Barockstyl, der als der Ausdruck des französischen Königthums gelten konnte, am gründlichsten zu verdrängen vermochten.

Daß auch eine solche radicale Rückkehr zur Antike nothwendig war, wenn sie von nachhaltigen Folgen sein sollte, hatte schon während der Regierungszeit Friedrich des Großen das Berliner Opernhaus Knobelsdorff's gezeigt, dessen Vereinzeltbleiben nicht lediglich auf Rechnung der entgegengesetzten Zeit- und Anschauungsströmung gesetzt werden darf. Weil mit diesem merkwürdigen 1743 vollendeten Werke nur die Purifizirung des Zeitstyls statt des entschiedenen Bruches mit demselben angestrebt

war, so mangelte es ihm auch an jener Kraft, welche nur dem Gegensätzlichen innewohnt, und so war es möglich, daß dreißig Jahre später J. Chr. Unger und G. F. Bouman jun. in der k. Bibliothek zu Berlin nachträglich noch einen seltenen Höhepunkt barocken Curvenunwesens erreichten, während selbst die programmmäßige Wiedergabe eines römischen Triumphbogens, wie sie das von Unger gebaute Brandenburger Thor in Potsdam darbieten sollte, von unten bis oben zopfig gerieth. Die Mission einer strengeren Rückkehr zur Antike war daher erst dem Carl Gotthard Langhans (geb. zu Landshut in Schlesien 1733, † 1808 zu Grüneiche bei Breslau) zugefallen, der 1785 als Nachfolger Gontard's nach Berlin berufen worden war.

In seinen ersten Werken, wie in der Innendecoration des Gontard'schen Marmorpalais bei Potsdam war er noch vielfach gebunden und kam daher nicht viel über leere Nüchternheit oder über zopfige Spielereien mit römischen und gothischen Ruinen hinaus, wie sie in der Küche jenes Lustschlosses, die unter der Maske eines halb in dem Seeufer versunkenen römischen Tempels nach Art der damals noch hälftig verschütteten Tempelruinen am Forum Romanum sich verbirgt, oder in gothisirenden Grotten, Kapellen u. s. w.* im Parke sich darstellen. Seinen dauernden Ruf begründete er erst mit dem 1793 begonnenen Brandenburger Thor in Berlin, das zwar auf Anregung der durch die Stuart'schen Publicationen genauer bekannt gewordenen Propyläen von Athen, aber keineswegs in sklavischer Nachbildung derselben seine imposante Gestalt erhielt. Denn die den Verhältnissen nach vielmehr toskanischen als dorischen Säulen mit Basen und ionischer Canellirung sammt der schwächlichen Architravbildung, womit der Architekt vorwiegend

* In ähnlicher Weise hatte sich die Zopfzeit auch in den Parken von Schwetzingen, Schönbrunn, Nymphenburg u. s. w. mit der Romantik abgefunden.

nach vitruvischem Recept die attischen Vorbilder „verbesserte“, verliehen mit den zwischen jedes Säulenpaar eingezogenen Scheidewänden der einzelnen Durchgänge, wie mit der schweren römischen Attika statt des Giebels, dem Ganzen ein wesentlich anderes Aussehen, namentlich so lange noch die beiden Portiken an den Flügeln fehlten. Es bleibt jedoch darum ein nicht minder achtungswerthes Werk, mit welchem sich die neue Renaissance, nachdem sie vorher mehr im Innern (Marmorpalais) und im Kleinen (Orangeriehaus im neuen Garten, Anatomisches Theater im Garten der Thierarzneischule u. s. w.) gewirkt, der Oeffentlichkeit übergab. Der Räumlichkeit vollkommen entsprechend, wie wenige Bauwerke der Neuzeit, bildet es einen grandiosen Abschluß einer der großartigsten Straßen der Welt wie ein der Stadt durchaus würdiges Eingangsdenkmal. Weniger glücklich war Langhans in seinem später in Folge Brandes durch den Schinkel'schen Prachtbau ersetzten Schauspielhaus auf dem Gensdarmenmarkt. Nischenbildungen und abgerundete Ausfüllung der Winkel gehörten zu den Lieblingsmotiven dieses Styles, wodurch auch die Langhans'schen Saalbauten gewöhnlich Ovalform erhielten. Das Ornament war schwach und unsicher: man suchte es zu vereinfachen und künstlich zu archaisiren, woraus sich nicht selten ungeschickte und schwerfällige Mißverständnisse ergaben, und verhielt sich überhaupt im Zierwerk sparsam, ohne es vermeiden zu können, daß in dem wenigen, was angewandt wurde, gerade späte Formen (Festons u. dergl.) sich eindrängten.

Neben Langhans war es besonders — denn H. Chr. Genelli († 1823), der Oheim des als Maler berühmt gewordenen B. Genelli, ist durch seine literarische Thätigkeit im Baufache, wie durch seine dem Carstens gewidmete Freundschaft bemerkenswerther wie als ausübender Künstler — Heinrich Gentz († 1811), der damals auf die Regeneration der Baukunst in

Berlin im oben beschriebenen Sinne den meisten Einfluß hatte. In der Hauptstadt ist als sein bedeutendstes Werk die jetzige Münze zu nennen, die aber damals, wie bei der Charakterisirung der Schadow'schen Thätigkeit erwähnt worden ist, combinirteren Zwecken zu dienen hatte. Das dorische Wesen macht sich auch hier in strenger Massigkeit und schlichter Einfachheit geltend. Der Hauptschmuck gehörte der Plastik an (der oben erwähnte Reliefsfries), sonst ward nur das Portal einigermaaßen und zwar hauptsächlich durch ein freistehendes Säulenpaar decorirt. Ein bedeutenderes Werk ist Gentz's Treppenhaus im Schloß zu Weimar, wo er indeß mit einem anderen gleichgesinnten Künstler zusammentraf, welcher für Stuttgart im Gebiete der Architektur das sein sollte, was Guibal und Dannecker im Gebiete der Malerei und Plastik waren, nemlich Nic. Friedr. v. Thouret.

In Stuttgart selbst 1767 geboren († 1845), hatte dieser die Schule genossen, aus welcher damals so bedeutende Männer aller Berufsrichtungen vornehmlich aber der Kunst hervorgingen, nemlich die Carlsschule. Eine Studienreise in Italien sollte seine künstlerische Ausbildung, welche auch die Malerei einschloß, vervollständigen. Während er aber als Maler ein Nachahmer von Mieris und Dou war und blieb, hatte er sich in der Architektur den Classicisten der Landsleute seiner Vorfahren angeschlossen, und fand auch in der damals erstehenden Königsstraße zu Stuttgart, wie in einigen Lustschlössern reichliche Gelegenheit, die neue Richtung zu bethätigen. Auf Goethe's Betrieb zum Schloßbau nach Weimar berufen, erwarb er sich dort durch den Theaterbau erhöhten Ruf, so daß es selbst dem einflußreichen Salucci nicht gelang, ihn für die Dauer aus Stuttgart zu verdrängen. Als er aber in späteren Jahren die Brunnenhallen des Bades Sulzrain bei Cannstadt und von Wildbad schuf, war er bereits von jüngeren Zeitgenossen weit

überflügelt, wie z. B. Zais' Brunnenhalle zu Wiesbaden einen beträchtlich höheren Rang einnimmt.

Ueberhaupt hatte Thouret in dem Nachbarstaat Baden einen Nebenbuhler, dem das Glück zu Theil ward, eine Stadt durch seine eigenartigen Werke zur Bedeutung zu erheben, nemlich Friedrich Weinbrenner aus Carlsruhe (geb. 1764, † 1829). Er hatte erst in Zürich, Wien und Berlin Studien gemacht, um diese (zum Theil auf Carstens' Betrieb) in Italien zu vollenden. Dem Zuge seiner Zeit gemäß waren es jedoch nicht die römischen Ruinen, die er vorzugsweise aufsuchte, sondern vielmehr die dorischen Unteritaliens und Siciliens, deren Eindruck er auch in den meisten seiner Werke, freilich in seiner und der Zeitgenossen jenseits des Rheins Weise wiederzugeben suchte. Nach kurzem und ziemlich unfruchtbarem Aufenthalt in Straßburg erhielt er endlich in Carlsruhe ein seltenes Feld der Thätigkeit. Die dem Pantheon frei nachgebildete katholische Kirche mit tetrastyler ionischer Vorhalle und drei dieser in Kreuzform entsprechenden Kapellenausweitungen, die etwas nüchterne protestantische Kirche mit stattlichem Thurmbau, das gegenüberliegende Rathhaus, das ehemalige Gartenpalais der Markgräfin Friedrich, das Theater, die Münze, die Thorwachhäuschen, die Straßen- und Wasserbaudirektion, und eine große Zahl gleichartiger Privatgebäude verliehen der ganzen Stadt, namentlich vor der Hübsch'schen romanisirenden Periode ein ungemein gleichartiges und harmonisches Aussehen, das gleichwohl bei dem nicht unbedeutenden Compositionstalent des Architekten, wie bei der mannigfachen Verwendung eines sonst ziemlich beschränkten Kreises von Architekturgliedern nicht monoton wird. Die dorischen Formen verbinden sich mit rundbogigen Thür- und Fensterbildungen und besonders nischenartigen Blenden, welche letzteren gerne in die Giebelbasis einschneiden, wodurch bei den zu steilen und daher schweren Giebelbildungen, die wohl

ebenso als eine klimatische Concession wie als römisch-archaisch zu betrachten sind, wenigstens die Schwierigkeit der mächtigen und leeren Tympanen gehoben wird. Charakteristisch sind vom Detail namentlich die ungemein schwerfälligen Consolen, welche lediglich als das Viertheil eines Mühlsteines sich darstellen, wie die ungefügen Kragstreine der Gesimse, die in der Regel an die Stelle der dorischen Mutuli, aber auch an die von ionischen Gebälkzierden gesetzt sind. Allenthalben ist mit wenigen Mitteln viel erreicht und namentlich nicht zu unterschätzen, wie die classischen Motive dem schlechten Verputzmaterial angepaßt erscheinen. Der zu seiner Zeit hochgefeierte Baukünstler* hatte eine große Zahl von hervorragenden Schülern, von welchen G. Moller in Darmstadt (katholische Kirche in Pantheonform und das vor einigen Jahren abgebrannte Theater daselbst) zum Theil in seinen Bahnen blieb, während wir seinen Nachfolgern in Carlsruhe, Eisenlohr und Hübsch, in einer ganz verschiedenen Richtung später begegnen werden.

Einige andere hervorragende Architekten suchten dagegen, abweichend von dem durch Langhans, Gentz und Weinbrenner vertretenen Archaismus, durch das Studium der Architekturreste des römischen Kaiserreichs die neue Renaissance anzubahnen. An der Spitze dieser steht Fried. Wilh. v. Erdmannsdorf** (geb. 1736 zu Dresden, † 1800 zu Dessau), der als Reisebegleiter des Herzogs von Dessau Südfrankreich und Italien (wo er unter Clerisseau's Leitung in den Ruinen Roms zu studiren Gelegenheit fand) kennen lernte. Die berühmte Maison carrée zu Nîmes, der besterhaltene Tempel des Alterthums, scheint ihn

* Fr. Weinbrenner, Sammlung von Grundplänen. 60 Bl. Frankfurt 1858.

Ders., Architektonisches Lehrbuch. 3 Bände. Mit 112 Tafeln. Stuttgart 1810—25.

** A. Rode, F. W. v. Erdmannsdorf. Dessau 1801.

insbesondere auf den Werth seiner Durchbildung des Details, der bei seinen bisher behandelten Zeitgenossen nicht genügend gewürdigt worden war, aufmerksam gemacht zu haben. Nach dieser Seite hin und ohne alle Prachtentfaltung wirken seine Hauptwerke, das Schloß in Wörlitz und das Luisium bei Dessau, wie auch einige Zimmerdecorationen in den k. Schlössern von Berlin und Sanssouci. Mit weniger Formenempfindung, aber im Geiste Erdmannsdorf's war Peter v. Nobile aus Campestre im Kanton Tessin (1774—1854) in Wien thätig, ein nüchterner, in Rom gebildeter Vitruvianer, wie sein Burgthor zeigt, und Carl v. Fischer, (geb. zu Mannheim 1782, † zu München 1820), welcher nach seinen Studien in Wien, Frankreich und Italien seine kurze Meisterzeit in München verbrachte. Von ihm stammen das Münchener Hoftheater, das zwar bald nach der Vollendung abbrannte, aber fast unverändert wieder aufgebaut noch jetzt seinem Zwecke dient, bemerkenswerth namentlich durch die gewaltige Colonnade des Pronaos, ferner das Haus des Ministers Abbé v. Salabert, nunmehr Palais der österreichischen Gesandtschaft am Eingang zum englischen Garten, und die jetzt zum Theil umgebauten Häuser am Carolinenplatz. Nicht sonderlich reich an Ideen und Phantasie hatte er wenigstens nicht versäumt, auch die Renaissancewerke Italiens zu Rathe zu ziehen, wozu freilich dem R. Stern († 1821), dem Sohne des ebenfalls in Rom beschäftigten Architekten J. Stern, mehr Anregung in Rom geboten war. Immerhin schien es den Sieg deutscher Kunst schon in der unreifen Vorstufe dieser Epoche zu vollenden, daß R. Stern, ein Deutscher wenigstens der Abkunft nach, außer zahlreichen Restaurationen 1806 den Auftrag erhielt, den Braccio nuovo des Vaticans mit dem durch die Beleuchtung berühmten Saal des Museo Chiaramonti zu erbauen, wie 1812 den Quirinal zum Empfang des Kaisers auszustatten, wobei er auch die Herstellung eines der berühm-

testen Sculpturwerke der Neuzeit, des Thorwaldsen'schen Alexanderzuges, veranlaßte. Wie hier durch die That, so fand er als Lehrer an der Akademie von S. Luca Gelegenheit auch durch das Wort (seine Vorlesungen sind nach seinem Tode im Druck erschienen) der wiedererwachenden Classicität Vorschub zu leisten, während die Anerkennung seines Wirkens in dem seltenen Umstande zum Ausdrucke kam, daß er als „Baumeister von S. Peter" in die Reihe jener Baukünstler aufgenommen wurde, in welcher ein Bramante, Raphael und Michel Angelo prangen.

Viertes Capitel.

Carstens' Entwicklungsgang und Mission.

Um dieselbe Zeit, in welcher sich die Gruft von S. Michele grande in Rom über Raf. Ant. Mengs schloß und nicht blos die Tiberstadt, sondern die ganze Kunstwelt den Hingang des vermeintlichen und überschätzten Regenerators der Kunst in überschwänglicher Weise betrauerte, war an den Thüren einer nordischen Akademie, zu Kopenhagen, das Verweisungsdecret eines Kunstzöglings angeschlagen, welcher sich vermessen hatte, einem akademischen Senate in dessen preisgerichtlichen Entscheidungen eklatanten Trotz zu bieten. Die Sache mochte einiges Aufsehen erregen, weil nicht gekränkte Eigenliebe es war, die ihn dazu trieb, indem der Revolutionär ja selbst einen der Preise aus der Hand des dänischen Erbprinzen erhalten sollte, sondern der allerdings gerechte Unwille darüber, daß ein begabter Mitconcurrent, der nach Aller Ueberzeugung die höchste Auszeichnung der goldenen Medaille verdient hätte, zu Gunsten eines Verwandten des Hauptes der Akademie zurückgesetzt worden war. Die trotzige Weigerung, unter solchen Umständen überhaupt einen Preis in Empfang zu nehmen, konnte auch nicht als ein unbesonnener Streich bezeichnet werden, durch welchen zuweilen ein unreifer Knabe seine Zukunft auf's Spiel setzt, indem der Thäter die Zeit rascher und hochfahrender Jugend bereits hinter sich und zwar unter den trübsten Verhältnissen und Erfahrungen zurückgelegt hatte, und überdieß den

gethanen Schritt selbst so wenig bereute, daß er noch im folgenden Jahre das versöhnlich entgegenkommende Einlenken der Akademie trotz drückender Aussichten in die Zukunft beharrlich zurückwies.

Der Mann, der damit zugleich dem Perückenthum der Akademie, wie es damals und noch einige Jahrzehnte darüber hinaus in Mode und von Raf. Ant. Mengs und seiner eklektischen Richtung keineswegs gereinigt, sondern in Dünkel und einseitigem inhaltlosem Streben nach eitlem Machwerk eher noch genährt worden war, den Fehdehandschuh hinwarf, war Jacob Asmus Carstens*. Freilich konnte er sich keiner Täuschung darüber hingeben, daß sein Versuch, außerhalb jener Treibhäuser künstlerischen Virtuosenthums einen neuen Weg zu bahnen, welcher zur Würde und Wahrheit, zu Inhalt und Bedeutung, zu frischer Originalität und Lebenskraft führen und zur Wiedereroberung dieser seit mehr als einem Jahrhundert verlornen höchsten Güter der Kunst verhelfen sollte, mit seinem eigenen Untergang besiegelt werden würde, allein obwohl sein Signal, seitdem die Thüren der Kopenhagener Akademie sich hinter ihm schlossen, noch mehre Jahre kein Echo hervorrief, erlahmte er doch nicht, mit der Festigkeit der Ueberzeugung eines Martyrers, selbst vernichtenden Hindernissen gegenüber sein Ziel zu verfolgen.

Im Dorfe Sanct Jürgen bei Schleswig als der älteste

---

* C. L. Fernow, Carstens' Leben und Werke, 1806. Neu herausgegeben und ergänzt von H. Riegel. Hannover 1867. F. v. Alten, der Maler J. A. Carstens. Schleswig 1865, mit Verzeichniß seiner Werke. R. Schöne: J. A. Carstens (Archiv für die zeichnenden Künste 1866). — Carstens' Werke, gest. von W. Müller, Text von Schuchardt, Leipzig 1849. 2. Ausgabe. Text von H. Riegel, Leipzig 1869. Photographische Nachbildungen. Leipzig. Hinrichs 1868. F. Pecht, Asmus Carstens. Deutsche Künstler III. Reihe. Nördlingen 1881.

Sohn eines Müllers am 10. Mai 1754 geboren, verdankte er wohl seiner Mutter das Erbe und den ersten Impuls eines Talentes, das sich zwar früh äußerte, aber unter seinen Verhältnissen nur wenig Nahrung finden konnte. Nachdem er in der Heimat wenig mehr gesehen als die vermuthlich höchst dilettantischen Blumenstücke aus den Jugendjahren seiner für ihren Stand sehr sorgfältig erzogenen Mutter, mochte es ihm nicht unerwünscht sein, von der schlichten Dorfschule weg in die nahe Stadtschule von Schleswig versetzt zu werden, wo freilich Elementargegenstände, wie in den letzteren Jahren Latein und Griechisch ziemlich spurlos an ihm vorübergingen, während der Dom mit seinen Altarbildern nicht blos seine Feierstunden des Mittags, sondern auch seine Phantasie ganz in Anspruch nahm. Er selbst erzählte später seinen Freunden, daß er nicht müde ward, während seine Schulkameraden spielten, im Dome vor einigen Gemälden von Jürgen Ovens, einem Schüler Rembrandt's, in inbrünstiger Betrachtung zu sitzen, wobei sein Enthusiasmus für die Kunst sich derart entzündete, daß er unter Thränen Gott um die Gnade anflehte, ihn dahin gelangen zu lassen, daß auch er einst zu seiner Ehre so herrliche Bilder malen könne. Seine heißen Wünsche blieben auch der Mutter wie den Lehrern unverhohlen; allein ihrer Verwirklichung trat nach einigen vergeblichen Unterhandlungen mit dem sonst obscuren Maler Gewe in Schleswig und mit Rath Tischbein in Cassel der Umstand entgegen, daß des Knaben Mutter ihrem bereits früher verstorbenen Gatten im Moment der Entscheidung ins Grab nachfolgte, und die Vormünder nicht zugaben, daß ihr ganz verwaister Mündel sich „einer so unnützen und brodlosen Kunst“ widme.

Es ist wohl schwer zu sagen, ob dieser Entscheid ein Unglück, und ob es nicht besser war, daß der nun sechszehnjährige Knabe in eine gewerbliche Lehre kam (er ward als Küferlehr-

ling zu einem Weinhändler nach Eckernförde gebracht), als daß Gewe ihn in handwerksmäßiger Kunst, oder Tischbein in jener virtuosen Zopfmalerei, wovon seine Bilder so beredtes Zeugniß geben, großgezogen und nebenbei zum Bedienten herabgewürdigt hätte, wie er denn u. a. sich hätte verpflichten müssen, hinter der Kutsche zu stehen, wenn der Herr Rath ausführe. Denn wer kann dafür bürgen, daß der noch unreife Genius des Knaben die Kraft seiner Fittiche bereits gefühlt und trotz allen Widrigkeiten und gegen die herrschende Strömung einer solchen Schule aus eigenen Kräften schon damals einen höheren Flug genommen und nicht im Sumpfe seiner Umgebung untergegangen wäre. Es war vielleicht ein Glück für die Entwicklung Carstens', daß ihn das Schicksal vor den geläufigen Geleisen des Virtuosenthums bewahrte, bis Geist, Charakter und Muth gereifter und stark genug waren, sich der Verstrickung des wuchernden Unkrautes zu erwehren und sich den eigenen von seinem Genius vorgezeichneten Weg zu bahnen. Es gingen dadurch allerdings viele und kostbare Jahre verloren, hinreichend, um manches Talent technisch „fertig zu machen", aber jedenfalls hat Carstens das, was er durch dieses Versäumniß technisch verlor, durch seine zum Theil nothgedrungene, größtentheils aber bewußte und erstrebte Selbständigkeit und von mechanischer Anlernung rein gebliebene Unbefangenheit wieder gewonnen.

Fünf Jahre schmachtete der Genius in den Kellern zu Eckernförde, stets seine Hand in den Feierstunden und selbst Nachts in Zeichnungen, Bildnissen, ja selbst im Malen übend, als ein Freundeswort den Entschluß reifte, seine Fesseln abzustreifen und sich von seinen contraktlichen Verbindlichkeiten förmlich loszukaufen. Im Herbst 1776 finden wir den jungen Mann in Kopenhagen, dessen Akademie sich damals eines nicht unbedeutenden Rufes und geschickter Professoren wie des Malers Nic. Abilgaard und des Bildhauers C. Fried. Stanley zu

erfreuen hatte. Allein das akademische Treiben entsprach ihm nicht: weder das stückweise Zeichnen einzelner Glieder nach Vorlagen, Gypsen und nach der Natur, „diese zerstückelte Art zu studiren“, noch das Zeichnen nach lebendem Modell im Ganzen, welches mit seinen Schönheitsbegriffen nicht vereinbar schien, und so entschloß er sich, vorerst gar nicht in die Akademie einzutreten, und lediglich die Vorträge über Anatomie und zwar wiederholt zu besuchen. Auch die k. Gemäldegallerie entzündete ihn, obwohl ihm die trefflichen Werke bewunderungswürdig erschienen, nicht mehr in der Weise, wie einst Jürgen Ovens' Bilder im Dom zu Schleswig und standen, zumeist aus Gemälden der niederländischen Schulen bestehend, seinem Genius fremd, ja „unbegreiflich“ gegenüber. Dagegen erschloß sich Herz und Phantasie ganz, als er den Antikensaal der Akademie betrat, und wenn auch die Werke der Griechen seine Vorstellung und Erwartung weit übertrafen und ihm geradezu „als höhere von einer übermenschlichen Kunst gebildete Wesen“ erschienen, so erkannte er doch sogleich, daß diese seinem bisher dunkelen Ideale entsprachen und hier der Born sei, aus welchem er zunächst zu schöpfen habe. Seine Entwicklungsbahn war mit seinem Eintritt in den Antikensaal wie mit einem Blitzstrahl erleuchtet vor ihm. „Von nun an, sagt Carstens selbst, war ich fast täglich halbe Tage lang unter diesen Abgüssen, ließ mich bei ihnen einschließen und betrachtete sie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte, das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte also, daß ich mehr lernen würde, wenn ich sie recht fleißig betrachtete und ihre Formen meinem Gedächtnisse so fest einprägte, daß ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte; und dieß war auch das Einzige, was ich nun lange Zeit trieb.“

Welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen dem künstlerischen Anlauf eines Mengs und eines Carstens! Jener von Kindesbeinen, ja von Geburt an auf die Kunst hingewiesen, selbst gewaltsam dazu gedrängt, so daß es sogar zweifelhaft erscheint, ob er ohne Zwang ein Künstler geworden: dieser durch schmerzlichen Zwang von der Erfüllung seines heißen Wunsches, Künstler zu werden, zurückgehalten, und erst im reiferen Alter gegen Aller Willen dazu gelangend; jener erst technisch gedrillt und dann zu den Antiken gesperrt, um durch unablässiges Copiren die Formen mehr in die Hand als in Geist und Herz zu bringen, mehr äußerlich als nach ihren inneren Gesetzen zu erlernen: dieser ohne technische Vorbildung zu der Antike gelangt und bemüht, das Wesen derselben und die Schönheit des griechischen Ideals in sich aufzunehmen und von innen heraus zu ergründen und zu verstehen; jener seinen Formenvorrath in verdrossener Jugendarbeit mühselig erringend, darum auch später in kalter Nachahmung und Berechnung empfindungs- und leblos, ohne organische Wahrheit verwerthend: dieser mit Lust und Begeisterung sich im Anschauen mit dem Gehalt des Geschauten erfüllend und bemüht, die Formen nicht mit der Hand, sondern mit dem Geiste zu erlernen und so dem Gedächtnisse einzuprägen. Wie unendlich höher die Auffassung eines Carstens steht, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung; denn es bleibt wahr, was Fernow* treffend sagt: „Die Antiken sollen nicht blos nachgeahmt werden, sondern der Künstler soll sich mit Sinn und Geist und Gefühl so in ihre Vorstellungsart hinein versetzen, so in ihren Styl sich hineinbilden, daß er ihm zur anderen Natur werde, daß er sich seine Erfindungen nicht anders denken könne.“

---

* J. Schoppenhauer, Carl Ludwig Fernow's Leben. Tübingen 1810.

Carstens ging freilich nicht ohne die Uebertreibung, wie sie Genies bei Durchführung bahnbrechender Principien eigen zu sein pflegt, von dem wohl nicht anfechtbaren ästhetischen Grundsatze aus, daß bei künstlerischen Schöpfungen ein Vorbild, sei es nun einem schon bestehenden Kunstwerke oder der Natur entnommen, erst seinen Weg durch Geist und Phantasie des Künstlers machen müsse, bevor es in die Erscheinung trete. Deswegen wollte er nicht und selbst nicht zur bloßen Uebung unmittelbar nach dem Vorbilde zeichnen, sondern erst, wenn dasselbe in seinem Geiste verarbeitet wäre, nach dem Gedächtniß. Copiren war ihm sogar geradezu unmöglich, und außer zwei Versuchen, die er noch als Küferlehrling in Farbe gemacht, hat er nach seiner eigenen Aussage nie mehr ein Gemälde copirt. Auch dem lebenden Modelle stellte er sich in ähnlicher Weise gegenüber, indem er, wie an den Antiken, so auch an diesem alle Stellungen und Bewegungen lediglich schauend studirte und Gedächtniß wie Einbildungskraft dahin übte, sich diese nach dem jeweiligen Bedürfnisse wieder zu vergegenwärtigen, so daß er bald es dahin brachte, die verschiedensten Stellungen und Actionen ziemlich richtig aus der Vorstellung aufzuzeichnen. Ohne Modelle und andere Apparate also schritt er an seine Compositionen, welche daher im Großen wie im Kleinen als Erfindungen seines Genius zu betrachten sind.

Daß Carstens bei solchen Principien sich sofort zur Composition wandte, sobald er nur einiges gelernt, ist weder zu verwundern, noch zu tadeln; denn nur an diesen konnte er frei üben; doch mußten die ersten Arbeiten der Art selbstverständlich noch sehr unvollkommen sein, da es ihm, wie er selbst sagt, noch gänzlich an der Kenntniß von den Regeln der Perspektive, der Anordnung, der Beleuchtung und Drapirung fehlte. Doch schreckte ihn die Schwierigkeit nicht zurück, wenn ihm auch seine einsame und mühselige Arbeit „erschrecklich sauer“ ward. Eine

Composition „Adam und Eva“ nach der Milton'schen Dichtung gefiel sogar dem Grafen Moltke, der den strebsamen jungen Mann in seiner Gallerie zufällig kennen lernte, so sehr, daß er deren Ausführung in Oel bestellte. Auch die Zurückweisung dieses Oelbildes durch den Grafen, dem die technische Unzulänglichkeit nicht entgehen konnte, entmuthigte ihn nicht, wenn sie ihn auch tief schmerzte; sie hatte sogar den Vortheil, daß der Erbprinz Friedrich von dem Bilde erfuhr, es sich zeigen ließ und es unter ermuthigenden Worten mit einem Geschenk von 100 Thalern behielt. Andererseits aber reizte das Gefühl seiner technischen Unvollkommenheit den jungen Mann zu dem Bestreben, in dieser Beziehung den Professor Abilgaard, der ein tüchtiger Colorist war, bei seiner Arbeit zu belauschen, ohne dessen Ansinnen, als sein Schüler einzutreten, zu entsprechen, was ihm Abilgaard's Unwillen in dem Grade zuzog, daß er ihm rundweg erklärte, in der Kunst sei keine Hoffnung für ihn, indem das Componiren allein zu nichts führe und er zum Erlernen des Malens, welches doch die Hauptsache sei, bereits zu alt wäre.

Damals hatte Carstens auf Andringen des Prof. Stanley, dem seine Composition „Klage der Götter um Balder's Tod“ besonders gefallen, sich entschlossen, die Akademie freilich mehr des Scheines halber zu besuchen. Allein sein Verbleiben dort sollte nicht von langer Dauer sein, obgleich er durch die wilde Großartigkeit der Composition „Odysseus mit dem leeren Windschlauch von Aeolus unwirsch zurückgewiesen“, einsichtsvolle Beurtheiler an Michel Angelo gemahnte und unter der allerwärts herrschenden glatten und süßlichen Virtuosität Aufsehen erregte. Denn der eingangsberührte Vorfall verschloß ihm die Thüren der Akademie und wies ihn wieder ganz auf sich selbst und seine damals aller Welt wunderlich erscheinenden Grundsätze. Schon seit einiger Zeit aber war sein kleines

elterliches Erbe aufgezehrt und Carstens sah sich genöthigt, sich dem Porträtzeichnen zuzuwenden, nicht blos, um das tägliche Brod zu verdienen, sondern namentlich, um sich die nöthigen Mittel zu einer Studienreise nach Italien zu erwerben. Die Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst hatte ihn hauptsächlich bewogen, sich zum Eintritt in die Akademie, welche Stipendien zu solchen Studienreisen zu verleihen pflegte, zu bequemen. Seine sauber ausgeführten Röthelporträts fanden viele Liebhaber, wurden gut bezahlt und der Reisefonds wuchs bald auf einige hundert Thaler. Die Compositionen aber ruhten darum nicht. „Meine Leidenschaft für die Kunst, sagte er selbst, war so groß, daß ich oft auch im Winter in der Nacht aufstand und arbeitete, wenn mich die Gedanken an eine angefangene Arbeit nicht ruhen ließen, und dann gegen Morgen halb erstarrt wieder zu Bette ging."

Im Frühjahr 1783 trat Carstens nach siebenjährigem Aufenthalt in Kopenhagen mit seinem jüngsten Bruder, der ebenfalls die Malerei erlernte, ohne sich aber in der Kunst einen Namen zu erwerben, die Reise nach Italien an. Sie gelangten jedoch nur bis Mantua, wo Carstens hingerissen und gefesselt von Giulio Romano's Werken sich vier Wochen lang in das Anschauen der Werke des großen Raphaeliten versenkte. Die Gemälde im Palazzo del Te erschienen ihm, ganz seinen eigenen Gefühlen entsprechend, groß, voll feuriger Phantasie und von geistreicher kühner Erfindung, und es war ihm, als ob er zum ersten Male wahre (monumentale) Malerei sähe, die er ganz verstehen und fühlen konnte. Der Gewinn, den Carstens daraus zog, ist jedenfalls nicht zu unterschätzen und die Reise nicht als eine mißlungene zu beklagen, obgleich das drohende Versiegen der Mittel die Brüder nöthigte, über Mailand, wo sie sich noch an Lionardo's Abendmahl stärkten und über Zürich, wo es Gelegenheit zu einigem Verdienst durch Porträtzeichnen und den

Verkauf einiger Compositionen gab, wehmüthigen Herzens und mit wundgelaufenen Füßen, wie sie gekommen waren, nach dem Norden zurückzukehren.

Sein nun folgender fünfjähriger Aufenthalt in Lübeck, in welcher Stadt er als Porträtzeichner die Mittel zu seiner Existenz wie zu seiner Fortbildung am leichtesten erringen zu können wähnte, war nun in manchem Betracht höchst trübe. Denn fast ohne jede Anregung durch bedeutende Kunstwerke, wie er dort war, verzehrte er sich fast in der von ihm verhaßten Porträtarbeit, ohne es, durch seinen siechen Körper oft längere Zeit gänzlich von seinem Berufe abgehalten, auch materiell vorwärts zu bringen. Doch war für ihn auch diese Zeit keineswegs eine verlorne; denn es blieb noch Muße und Kraft genug, im Componiren fortzufahren, worin ihm das erschlossene Vorbild des Giulio Romano, welches damals als sein malerisches Ideal neben dem plastischen der in Kopenhagen studirten Antiken vor seiner Seele schwebte, Impulse genug gab. Dazu nutzte er die Zeit wuchernd, um der Mangelhaftigkeit seiner wissenschaftlichen Bildung abzuhelfen, und wie er schon als Küferlehrling seinem Kunsttrieb mit der Lectüre von Kröker's wohlanführenden Maler* und mit Webb's Untersuchungen des Schönen in der Malerei** eine — allerdings nur sehr dürftige — Nahrung zu reichen und solche auch in Kopenhagen aus Du Bos' Betrachtungen und Gerhard Lairesse's Großem Malerbuch zu ziehen gesucht, so wandte er sich jetzt an die großen

* J. M. Kröker, Der wohlanführende Maler, welcher curiöse Liebhaber lehrt, wie man sich zur Malerei zubereiten, mit Oelfarben umgehen, Fürnisse ꝛc. verfertigen, Gemählde geschickt auszieren und saubere Kupferstiche ausarbeiten solle. Beigef. ein Kunst-Cabinet rarer und geheimer Erfindungen. Jena 1729.

** Bekanntlich ein Plagiat und ganz aus Mengs'schen Kunstgesprächen zusammengestellt.

Dichter, welche ihm eine seinen Idealen homogene Stoffwelt darzubieten versprachen, und las vorzugsweise die Uebersetzungen des Homer, Äschylos, Sophokles, Euripides und Pindar, den Shakespeare, Ossian und Klopstock. Dazu kam der Umgang mit einem ihm gleichgesinnten Freunde, seinem nachmaligen Biographen Fernow, dessen Aufzeichnungen wir einen so wichtigen Theil der neueren Kunstgeschichte zu verdanken haben. Der Gedankenaustausch mit diesem einsichtsvollen Kunstfreunde mochte läuternd und belebend, nicht selten aber auch tröstend wirken, wenn die Versenkung in die Kunst nicht mehr ausreichen wollte, den maaßlosen Widrigkeiten und Entbehrungen verbunden mit sich steigernder Kränklichkeit gegenüber dem Künstler den Trost der Erdvergessenheit zu gewähren. Namentlich seine Sehnsucht nach Italien und nach dem weiteren Schauen der in Mantua stückweise gekosteten Schätze, welche jemals stillen zu können immer unwahrscheinlicher sich darstellte, überwältigte manchmal seine sonst ungebeugte Fassung. Gedenkt doch sein Biograph eines Abends, an welchem Carstens, nachdem das Kunstgespräch wieder länger bei jenen geliebten Zielen verweilte, von ungewöhnlicher Leidenschaftlichkeit aufgeregt und von inniger Wehmuth übermannt, ihm weinend um den Hals fiel und sein widriges Geschick anklagte, das ihn an einen Ort gebannt, wo sein brennender Trieb sich unbefriedigt in sich selbst verzehre.

Endlich fanden seine Compositionen, welche, wie die noch erhaltenen „vier Elemente“, „Kassandra vor dem Königspalaste in Argos auf dem Siegeswagen des Agamemnon“, „Ossian und Alpin zur Harfe singend“ und „Schlacht von Potidäa mit der Rettung des Alkibiades durch Sokrates“ u. a.*, das zwar

* Sämmtlich im Museum und in der Goethesammlung zu Weimar. Die beiden letzteren gestochen bei Müller, Taf. 2 u. 3 (der Riegel'schen Ausgabe).

noch gährende, aber nichts desto weniger entschieden hervortretende Talent nicht verkennen ließen, den Weg zu einem Kenner und Gönner. Es war dieß der als Dichter nicht unbekannte Bürgermeister Chr. Ad. Overbeck, welchem das Schicksal das Glück verliehen hatte, zwei der größten Künstler unserer Zeit der Welt zu schenken, nemlich den einen, Carstens, als Beschützer, den andern, Fried. Overbeck, als Vater. Dieser führte ihm den reichen Rathsherrn Rodde zu, welcher, selbst Kenner und Sammler, dem Künstler nicht blos den Rath gab, nach Berlin überzusiedeln, wo er zu Ausbildung wie zu Verdienst mehr Gelegenheit finden könnte, sondern auch die dazu nöthigen Mittel in der uneigennützigsten Weise vorschoß. Um sich einzuführen, sandte Carstens seine vier Elemente in Oel gemalt zur Berliner Ausstellung voraus und war bald darauf (1788) selbst in Berlin, wo er noch sieben Kreide- und Sepiazeichnungen neben seinem Oelbild zur Ausstellung brachte.

Aber seine in dem Begleitschreiben des gesandten Bildes an den Minister ausgesprochene Absicht, „sich durch die Ausstellung der Künstlerwelt bekannt zu machen", scheint sich nicht erfüllt zu haben, sondern er fuhr fort, in der Dunkelheit zu leben, und zwar in solchem Elend, daß er sich in den nächsten zwei Jahren oft buchstäblich auf Wasser und Brod angewiesen sah, da weder Zeichnungsstunden, noch einige für Buchhändler hergestellte Bücherillustrationen seine Bedürfnisse decken konnten und er selbst hungernd nicht mehr zur Porträtarbeit zurückkehren wollte. Seine 1789 ausgestellte Federskizze „der Engelsturz"* hatte aber nachträglich den Erfolg der Erlangung einer Professur an der Gypsklasse der Akademie, womit allerdings auch wieder die Verfeindung mit den meisten Collegen verbunden war, da er in tiefster Abneigung gegen das akademische

---

* Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 4 u. 5.

Coteriewesen die Bestallung nur unter der ausdrücklichen Bedingung der Unabhängigkeit vom Directorium annehmen zu wollen erklärt hatte.

Nicht minder wichtig für ihn während seines Aufenthalts in Berlin wurde die Bekanntschaft mit den Gebrüdern Genelli, welche damals (1789) eben von Rom zurückkamen und dadurch den nach Italien sehnsüchtigen Künstler vorzugsweise anzogen. Der Architekt Joh. Christ. Genelli namentlich kam ihm in jeder Weise fördernd entgegen, auch durch Vermittlung des ersten bedeutenderen Auftrags, der Ausmalung eines Saales des von dem Minister von Heinitz bewohnten Dorville'schen Hauses*, wie auch wahrscheinlich der ungefähr gleichzeitigen grau in grau ausgeführten Deckenmalereien im Schloß, worunter Orpheus in der Unterwelt und der Parnaß, welche letztere noch erhalten sind. Der Erfolg dieser beiden Arbeiten und namentlich der leider verlornen ersteren brachte ihn endlich an das gewünschte Ziel, nemlich in die Lage, als Pensionär zu weiterer Ausbildung nach Rom gehen zu können (1792). Er mochte geglaubt haben, dort nicht blos seine Ideale in den Werken der antiken Meister wie des Cinquecento, sondern auch eine anregende Genossenschaft von gleichesanstrebenden jüngeren Künstlern zu finden. Allein er täuschte sich in letzterer Beziehung. Dort herrschte der französische Apparat von Thonmodellen, Wachsfiguren, Gliedermännern, Beleuchtungs- und Puppenkasten. Ihm, der die Hauptsache aller wahren Kunst in der Erfindung sah, mußte es unerträglich erscheinen, daß jene Apparate das Erfinden auf ein blos mechanisches Puppenspiel zurückgebracht,

* Die aus Philostrat entlehnten Gemälde, auf Papiertapete in Leimfarben gemalt, sind vor einigen Jahrzehnten bei Erneuerung des Saales (in dem jetzt Blücher'schen Hause am Pariserplatz) zerstört worden.

„wo man ganze Compositionen aus kleinen Wachs= und Thon=figürchen in einem Guckkasten zusammenbaut, um ein kolossales Bild darnach zu malen". Es war seinen Anschauungen völlig widersprechend, daß man in Rom, statt die Werke eines Raphael und Michel Angelo zu studiren, auf das Modellzeichnen den meisten Werth legte und doch in dem Akt immer nur eine typische Figur, zu der man den Leisten im Kopfe habe, wieder=gebe, so daß in den darnach ausgeführten Werken bald Antike bald gemeine Modellnatur in widriger Mischung, zusammen=gesucht in einzelnen Gliedern und Gewandfetzen und noch em=pfindlicher durch übertriebenen und nichtssagenden Ausdruck, theatralische Anordnung und unnatürlich gespreiztes Handeln entgegentrat. Für die eitle seelenlose Leere aber konnte ihn die Technik, in welcher ihm wohl viele überlegen waren, am wenigsten entschädigen, indem er darin selbst bis zur Ungerechtigkeit nur geistloses Machwerk, Pinselei, geschminktes Colorit und prun=kende Armseligkeit erkannte. Unbeugsam in seiner Vorstellung der höheren Aufgabe der Kunst, wie er war, mußte auch seine Verdammung des vorgefundenen Treibens rücksichtslos sein, die endlich in dem drastischen Verdict gipfelte, daß er das Ganze als einen ekelhaften Haufen unverdauten Quarks bezeichnete.

Wenn er nun auch in seiner ersten, schon in Berlin ver=suchten* römischen Composition, den Besuch der Argonauten beim Kentauren Chiron darstellend, zeigte, daß sein Schaffen mit seinen ausgesprochenen Anschauungen übereinstimmend und sein energisches Wort keine leere Prahlerei, sondern durch sein künstlerisches Vermögen berechtigt sei, so sah er sich doch in gesellschaftlicher Beziehung durch seine Rücksichtslosigkeit auch in Rom bald so vereinsamt, wie in Kopenhagen, Lübeck und

* In der Sammlung der Kunstakademie zu Berlin. Müller, Taf. 9 der 2. Ausgabe.

Berlin, und einige Jahre vergingen, ohne daß er namhaften anderen Verkehr gepflogen hätte, als mit den großen Geistern der Antike und des 16. Jahrhunderts im Vatican. War er schon von den Werken des G. Romano so wunderbar angeregt worden, daß die Nachwirkung der mantuanischen Fresken selbst noch in seinen letzten Werken durchklingt, so ward er jetzt von den raphaelischen Fresken entzückt. Michel Angelo's Riesengeist dagegen wirkte anfangs auf ihn niederschlagend, dann aber in stetiger Steigerung spannend. Wenn er daher auch selbst dem Raphael den Vorzug zu geben erklärt, so entfiel ihm doch nicht minder die Aeußerung, das er unmittelbar nach dem Studium der Sixtina nicht in die Stanzen zu Raphael gehen könne, ohne eine gewisse Verstimmung zu fühlen, und die Durchsicht der Carstens'schen Werke möchte sogar geneigt machen, den Einfluß Buonaroti's auf ihn als größer zu bezeichnen als den des unsterblichen Urbinaten. Nirgend mehr als vor dem jüngsten Gericht in der Sixtina konnte er, der schon zu Berlin Aehnliches gewagt, fühlen, was und wie viel er von dem Meister zu lernen habe.

Die Fortschritte, die mittlerweile Carstens in seinen eigenen Compositionen machte, waren überraschend. Die Härten, Formunschönheiten und Zeichenfehler verschwanden mehr und mehr; der Inhalt seiner Werke vertiefte sich und bei aller Selbständigkeit in der Wahl und Anordnung seiner Stoffe wehte der classische Geist, den er mit der römischen Luft einsog, immer deutlicher aus seinen Schöpfungen. Daß unter solchen Umständen Carstens auch sein Verhältniß zu Berlin beinahe vergaß, ist bei seiner genialen Natur entschuldbar. Er hatte seine innere Mission, deren er sich tief bewußt war, zu erfüllen und zu documentiren, neben welcher Aufgabe ihm die wohlmeinenden Absichten seiner Gönner leicht beschränkt und engherzig erscheinen konnten, und wenn er dieß, gedrängt von den akademischen Be-

hörden, etwas derb andeutete und z. B. fallen ließ, daß es „um blos seinen Posten bei der Akademie zu versehen, seiner Ausbildung nicht weiter bedurft hätte", so mußte dieß zu Mißverständnissen, Einschreitung und endlich zum Bruche führen.

Kurz bevor die Pension von Berlin aus erlosch, hatte Carstens, den man in Berlin des unwürdigen Genusses derselben, der Großsprecherei bei ungenügender Production u. s. w. beschuldigte, so viel geschaffen, daß er eine öffentliche Ausstellung seiner Werke veranstalten konnte, zu welcher er das Publikum in sein Atelier lud. Die Eröffnung dieser Ausstellung im April 1795 kann als der Tag der Taufe der neuen deutschen Kunst bezeichnet werden. Die Ueberfahrt des Megapenthes, eines üppigen Sybariten in die Unterwelt nach Lucian, welcher sich bald die vorausgehende Scene der Zurückbringung des entlaufenen Megapenthes zum Charonsnachen als Gegenstück anschloß, die Parzen, das Gastmahl des Plato, die Argonauten, die Helden im Zelt des Achill, Achill und Priamus, und die Geburt des Lichtes können als die ersten Zeugen der Wiedergeburt der classischen Kunst gelten und haben wie alle bahnbrechenden Werke ihren Werth bis auf den heutigen Tag nicht verloren.

Seit einem Jahrhundert war vielleicht keine Composition von dem Reichthum, der Wahrheit und der Concentration entstanden, wie die Megapenthesbilder.* Da harrt das verhängnißvolle Schiff auf den widerstrebenden Jüngling, den der Cyniker Cyniskus unter vergeblichem Zureden, der hämische Schuster Micyll mit derber Gewalt heranzerren. Am Ufer kauert eine zögernde oder vorerst noch zurückgewiesene Gruppe, während eine andre sich beeilt, noch an Bord des bereits überfüllten Fahrzeugs zu gelangen. Im Schiffe selbst steht Charon

* Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 23 u. 17.

am Steuer; von den im Schiffsraum Zusammengedrängten scheinen die einen in traulicher Unterredung, andere, umgeben von Zuschauern, leidenschaftlich im Spiel der Mora begriffen, wenige in Trauer, die meisten in höhnischer Erwartung der Heranbringung des Flüchtlings. Dieser sehen namentlich die Parze und Mercur, die in sinnigem Ernst am Schiffsvordertheil stehen, entgegen, selbst in göttlicher Hoheit das Gewühl überragend. Die Scene ist in dem der Entstehung nach etwas jüngeren Ueberfahrtsbilde verändert; das Segel ist gebläht, Charon, dessen Bart im Winde flattert, stößt vom Lande. Am Hintertheil sitzt Klotho, die Liste der Todtenfracht überlesend, Mercur (wohl die schlechteste Figur, weil am wenigsten menschlich bewegt und ängstlicher an classische Vorbilder sich anlehnend) weist auf den Mast hin, an welchen der verzweifelnde Megapenthes von Cyniskus gebunden wird. Auf dem Nacken des Unglücklichen sitzt Cyrill, der sonst keinen Platz mehr im Nachen gefunden, denselben aber, weil es ihn ebenso drängte dem Leben zu entrinnen, wie Megapenthes zu zögern sucht, schwimmend erreicht hatte. Die herrliche Gruppe ist Gegenstand der Betrachtung der Schiffsgesellschaft, von welcher nur ein kleiner Theil der Männer der Verzweiflung, der Frauen der Trauer sich hingibt. Die verschiedenen Typen sind von dem sprechendsten Ausdruck, die in lässiger Verschränkung am Schiffsrand kauernden Männergestalten besonders von großartiger, wenn auch keineswegs fehlerfreier Zeichnung.

Nicht minder bedeutend erscheinen seine singenden Parzen. Mehrmals hatte er auch schon früher um den ihm verhaßten Aktstudien, in welchen er seinen Sinn für classische Formschönheit eher abzustumpfen befürchtete, zu entgehen, sich Gestalten, deren Composition in der beabsichtigten Stellung ihm mit der Kohle nicht gelingen wollte, erst modellirt, um sich dadurch der Form im Runden bewußter und über ihre Erscheinung in der

Fläche klarer zu werden. Dasselbe versuchte er bei einer Wiederholung des Parzenbildes mit der Atropos, von welcher sich ein Originalabguß* erhalten hat. Es mochte ihm Bedürfniß gewesen sein, sich auch der nackten Frauenschönheit in ähnlicher bewegter Erscheinung zu bemächtigen, wie er dieß bisher vorzugsweise in männlichen Gestalten angestrebt hatte. Der Einfluß des Schöpfers der Mediceergräber ist unverkennbar; doch steht die Behandlung des Rumpfes den classischen Vorbildern näher und ist die Formenbildung überhaupt weniger gedrungen. Die ganze Bedeutung dieser Schöpfung aber läßt erst der Vergleich mit der ungefähr gleichzeitigen (1790) des Gottfried Schadow am Grabdenkmal des Grafen v. d. Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin erkennen.

Die leichte Meisterschaft in der Composition, wie sie der Künstler gewonnen, dem sie als das Erste und Letzte der Kunst galt, zeigt sich selbst wieder mehr als in den Parzen im Gastmahl des Platon.** Im Triclinium des Agathon lagern die vom Gastfreund Geladenen auf den Pfühlen, Alkibiades, in der lässigen Weise des bereits Trunkenen, die Beine verschränkt, drückt eben dem Sokrates den Kranz auf das Haupt und hält dem die Lobrede, „der allein von allen Sterblichen den Kranz verdiene", während Sokrates in sinniger Gemächlichkeit lauscht. Die Aufmerksamkeit des größten Theils der Gelaggruppe ist

---

* Mit der Umrißzeichnung (Müller, Taf. 18) im Museum zu Weimar. Nachgüsse in vielen Gypssammlungen, von Fried. Tieck ergänzt im Gewerbemuseum zu Berlin.

** Ob noch in der Villa Torlonia vor Porta pia, wo sie Uexkull sah (Lützow Zeitschr. 1870, 159), ist zwar nicht widerlegt, weil nur die Gall. Torlonia darauf untersucht ward, aber zweifelhaft. Riegel, Carstens. S. 365. Aquarellcopie von Koch im Thorwaldsenmuseum, und in der Baron Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe. Umrißstich bei Müller. Taf. 16.

bedeutsam auf den Vorgang concentrirt, so daß der Moment in packender Durchführung erscheint.

In dem Argonautenbilde, 1792 gezeichnet,* erkennen wir noch den Anfang der römischen Studien, wie die Nachwirkung der berliner Bearbeitung in der zu derben, durch die Meister des Cinquecento noch ungeklärten Formengebung, wobei der durch die Repliken vergröberte Heraklestypus noch vorherrscht. Meisterhaft sind indessen auch hier die Composition, die Gestalt des Jason und besonders die beiden Knaben in ihrer ungezwungen classischen und von aller Süßlichkeit freien Motivirung.

Von den beiden Darstellungen aus der Ilias, die „griechischen Helden den Achill vergeblich zu beschwichtigen suchend", und „Priamus die Leiche Hektors von Achill erbittend",** ist namentlich die letztere durch Schönheit der Zeichnung und Tiefe des Ausdrucks hervorragend. Die anmuthvolle Hintergrundgruppe, die von Hermes eingeführte Polyxena darstellend, welche der Künstler nach Philostrat hinzugefügt hat, beweist, daß es demselben keineswegs unvergönnt war, auch zartere Saiten anzuschlagen und das wohllautendste Idyll neben den energisch epischen Charakter des Uebrigen zu stellen. Auch Achill zeigt hier den Heraklestypus völlig überwunden und tritt uns in wahrhaft classischem Ebenmaaß jungmännlicher Schönheit entgegen.

Nicht minder reizvoll, formschön und empfunden erscheint das Blatt „Ganymed von dem Adler entführt".*** Daß aber Carstens auf die titanisch markige Art, wie sie vorher seinen Styl beherrschte und durch Michel Angelo ihre weitere Nahrung empfing, nicht verzichtete, wenn er seinen Stoff dem vor-

* Museum zu Weimar. Müller, Taf. 13 u. 14.

** Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 19 u. 20.

*** Ebenda. Müller, Taf. 15. Das für Lord Bristol darnach in Oel ausgeführte Bild ist verschollen.

Fläche klarer zu werden. Dasselbe versuchte er bei einer Wiederholung des Parzenbildes mit der Atropos, von welcher sich ein Originalabguß* erhalten hat. Es mochte ihm Bedürfniß gewesen sein, sich auch der nackten Frauenschönheit in ähnlicher bewegter Erscheinung zu bemächtigen, wie er dieß bisher vorzugsweise in männlichen Gestalten angestrebt hatte. Der Einfluß des Schöpfers der Mediceergräber ist unverkennbar; doch steht die Behandlung des Rumpfes den classischen Vorbildern näher und ist die Formenbildung überhaupt weniger gedrungen. Die ganze Bedeutung dieser Schöpfung aber läßt erst der Vergleich mit der ungefähr gleichzeitigen (1790) des Gottfried Schadow am Grabdenkmal des Grafen v. d. Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin erkennen.

Die leichte Meisterschaft in der Composition, wie sie der Künstler gewonnen, dem sie als das Erste und Letzte der Kunst galt, zeigt sich selbst wieder mehr als in den Parzen im Gastmahl des Platon.** Im Triclinium des Agathon lagern die vom Gastfreund Geladenen auf den Pfühlen, Alkibiades, in der lässigen Weise des bereits Trunkenen, die Beine verschränkt, drückt eben dem Sokrates den Kranz auf das Haupt und hält dem die Lobrede, „der allein von allen Sterblichen den Kranz verdiene“, während Sokrates in sinniger Gemächlichkeit tauscht. Die Aufmerksamkeit des größten Theils der Gelaggruppe zu

* Mit der Umrißzeichnung (Müller ...
Weimar. Nachgüsse in vielen Gypsfor... ...
ergänzt im Gewerbemuseum zu Berli...

** Ob noch in der Villa Torlo...
kull sah (Lützow Zeitschr. 1870, 1...
nur die Gall. Torlonia darauf ...
Riegel, Carstens. S. 365. ...
fennuseum, und in der B...
ruhe. Umrißstich bei M...

bedeutsam auf den Vorgang [illegible]
in packender Durchführung [illegible]

In dem Argonautenbilde, 17[illegible] [illegible]
noch den Anfang der römischen [illegible]
der Berliner Bearbeitung in der [illegible]
des Cinquecento noch ungeklärten [illegible]
durch die Repliken vergröberte [illegible]
Meisterhaft sind indessen auch [illegible]
des Jason und besonders die [illegible]
zwungen classischen und von aller [illegible]

Von den beiden Darstellungen [illegible]
chischen Helden den Achill [illegible]
und „Priamus die Leiche Hektors [illegible]
namentlich die letztere durch [illegible]
des Ausdrucks hervorragend. [illegible]
gruppe, die von Hermes eingeführt [illegible]
der Künstler nach Philostrat [illegible]
demselben keineswegs unvergönnt [illegible]
zuschlagen und das wohllautende [illegible]
epischen Charakter des Uebrigen [illegible]
hier den Heraklestypus völlig [illegible]
wahrhaft classischem Ebenmaß [illegible]
gegen.

Nicht minder [illegible]
das Blatt „Gan[illegible]
Carsten[illegible]

olympischen Mythos entlehnte, zeigt besonders die „Geburt des Lichtes“,* in welcher er vielfach seinen Meister in der Sixtina berührte. Aehnlicher Art war wohl auch die verschollene Temperamalerei „Raum und Zeit“ nach Kant, welche seit ihrem Erscheinen bis jetzt ihres aprioristischen Gegenstands wegen über Gebühr verunglimpft worden ist. Wenn z. B. Goethe eine solche Stoffwahl die tollste Erscheinung nennt, die vor dem jüngsten Tage der Kunst vorhergehen kann, und auch der mildere Schiller die Notiz mit dem Xenion beantwortete:

„Zeit und Raum hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt,“

so hat H. Riegel dagegen mit Recht geltend gemacht, daß Carstens alle Bedenken überwunden haben würde, wenn er die beiden Figuren, wie dieß ähnlich von den Alten oft geschehen, als die Personificationen des unendlichen Himmelsraumes und der ewigen Zeit Uranos und Kronos genannt hätte.

Diese und noch einige andere Compositionen bildeten die epochemachende Ausstellung, welche in den Frühlingsmonaten des Jahres 1795 das kunstsinnige Publikum nach Carstens' Atelier in der Casa Batoni zog. Die Italiener und Engländer, darunter vornehmlich die Künstler, verhehlten ihre Anerkennung nicht und bewunderten die Stylverwandtschaft mit den Meistern des Cinquecento, wie die großartige Selbständigkeit und Unberührtheit der eben herrschenden Manier gegenüber. Die französischen und meisten deutschen Künstler dagegen suchten sich für die ihnen unbequeme Erscheinung zu rächen durch kleinliches Tadeln des Einzelnen, wie durch Herabsetzung des Künstlers zum „Skizzirer, der doch nicht im Stande wäre, ein Bild in Oel zu malen“. Freilich hatte diesen Carstens zu einer Beurtheilung seiner Maltechnik keine Gelegenheit gegeben, indem er

* Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 21.

kein einziges Oelgemälde ausstellte, wohl weil er seiner technischen Schwäche sich bewußt war, und um, wie er selbst äußerte, „der Menge von Pinselern, die das ganze Verdienst der Kunst nicht im Colorit (denn das wäre etwas Reelles), sondern im mechanischen Handwerk sehen, und die dann blos dieses und nichts anderes an seinen Arbeiten würden beurtheilt haben, nicht in die Quer zu kommen.“ Nur einige begabte deutsche Maler gingen von der herrschenden französischen Weise zu seinen Principien über, in welchen sie auch ihre längst verschollenen Collegen überflügelt und eine dauernde Stelle in der Geschichte der Kunst gefunden haben.

Ebenso verschieden, wie das Urtheil der deutschen Künstlerschaft in Rom, war auch das der deutschen Literatur und in Deutschland überhaupt. Fernow hatte eine natürlich anerkennende Besprechung der Ausstellung im deutschen Merkur (1795, Nr. 6) publicirt. Wahrhaft begeistert schildert auch der Architekt Genelli den Eindruck, den einige von der römischen Ausstellung weg nach Berlin gelangte Werke auf ihn gemacht haben. Er rühmt „die Ruhe der Scenen, die individuelle, im Stillen thätige Seelenkraft, überall, im Gott, im Helden wie in der Volkskarrikatur charakteristisch wirkend, wobei Jeder so unbekümmert um sich, so ganz einig mit sich selbst erscheine, daß man fühle, dieß seien wahre Menschen ... Du bist dazu geboren, schließt Genelli, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden gibt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen.“ Dagegen war unter der Aegide der beiden Dichterfürsten 1797 in den „Horen“ ein Aufsatz von dem Maler Friedr. Müller erschienen, welcher als der Vertreter der herkömmlichen Manier die Ausstellung und Carstens selbst möglichst verunglimpfte. Kein Wunder, daß die Meinungen getheilt, ja sogar vorwiegend dem Künstler ungünstig blieben, bis die allgemeine Kenntnißnahme

von den Schöpfungen selbst jenen Umschlag zu seinen Gunsten bewirkte, den wir auch bei Goethe* finden. Diesen Umschlag hatte freilich Carstens nicht mehr erlebt, sondern inzwischen einen Ausgang genommen, der elend genannt werden müßte, wenn ihn nicht sein Selbstbewußtsein über alle Widerwärtigkeiten erhoben und sogar mit dem Tode versöhnt hätte.

Der Künstler hatte noch während der Ausstellung ein Werk geschaffen, das vielleicht die vollendetste unter seinen Schöpfungen zu nennen ist: „die Nacht mit ihren Kindern" (nach Hesiod).** Die Composition, zu welcher der Künstler durch eine Stelle bei Pausanias in dessen Beschreibung des Kypseloskastens (XVIII. 1) entfernt angeregt war, stellt den Schlaf und Tod im Schooße der ihren Mantel über sie breitenden, leise nach vorn geneigt sitzenden Nacht dar. Neben dieser sitzt Nemesis, den Blick ab- und in die Ferne gewandt, während im Hintergrunde die verhüllte Schicksalsgöttin das Buch hält, aus welchem die Parzen singen. Am Gesammtaufbau wäre vielleicht das architektonische Gebrechen zu tadeln, daß die Gestalt der Nemesis an der gegenüberliegenden Seite keine Entsprechung findet, und daß auch sonst diese Seite nicht im vollen Gleichgewicht steht; die Hauptfiguren aber gehören wohl zu dem schönsten, was die neuere Kunst geschaffen hat. Charakteristik, Wärme der Empfindung, Gehalt, Bedeutung der Motive und Formenschönheit erlauben es sogar, dieses Werk mit den höchsten Kunstschöpfungen überhaupt zusammenzuhalten. Das eingehendste Studium

* Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen. S. 325 ff.

** Im Museum zu Weimar, woselbst auch schöne Gewandstudien hiezu. Müller, Taf. 22. Das danach für den Bar. v. Knuth aus Dänemark hergestellte Oelgemälde ist verschollen. Zwei sorgfältige Aquarellcopien von J. Koch (im Thorw.-Mus. zu Kopenhagen und in der Marschall'schen Samml. z. Carlsruhe), Stich von Thäter 1839 im Kupferatlas zur Raczynski'schen Geschichte der neuern deutschen Kunst.

Raphael's leuchtet uns hier ebenso unverkennbar entgegen, wie sonst zumeist das Michel Angelo's, und doch ist nichts entlehnt, als der Geist der Auffassung, und alles erscheint als freie und neue Erfindung.

Das Gefühl seiner Fortschritte und die Ueberzeugung, daß ihm hiezu die römische Luft und die Anregung, die hier Alterthum und Cinquecento, ja selbst das Leben darboten, unerläßlich, die Rückkehr nach dem Norden dagegen so viel sein würde, als ein „bis hieher und nicht weiter", bewog ihn nun zu einem folgenschweren und vielgetadelten Entschlusse. Das Curatorium der berliner Akademie, durch den Erfolg der Ausstellung und durch die hierüber nach Deutschland gelangten Berichte von dem Mißtrauen gegen seine Thätigkeit und Tüchtigkeit geheilt, hatte in entgegenkommendster Weise einzulenken gesucht, um den Künstler wieder für Berlin zu gewinnen. Dieser aber beantwortete das Wohlwollen damit, daß er zwar der Aufforderung, seine Werke auch zur berliner Ausstellung zu senden, mit drei Stücken entsprach, zugleich aber auch bestimmt erklärte, da ihm doch keine Aussicht auf weitere Verlängerung seines Urlaubs mit Stipendium eröffnet sei, überhaupt nicht mehr nach Berlin zurückkehren, sondern in Rom bleiben zu wollen. Der vom Standpunkte des „Staatshaushalters der von Sr. Majestät ihm blos zum Wohl des Staats anvertrauten Gelder" aus mit Recht entrüstete Minister v. Heinitz warf ihm daher nicht blos den unverzeihlichsten Undank vor, sondern forderte, da Carstens die Verbindlichkeiten, unter welchen ihm in den drei Jahren seines römischen Aufenthalts Professor-Gehalt und Reisezulagen bezahlt worden waren, nicht erfüllt habe, die indebite genossene Summe zurück. Diese Rückforderung erwies sich nun glücklicherweise allerdings als leere Drohung, welche auch der Minister auf die würdige und eingehende Erwiderung des Künstlers hin wieder fallen ließ, indem er mit einem gemäßigten

Erlaß im März 1796 die ganze Verbindung abbrach. Die Erklärung, welche Carstens am Schlusse seines Schreibens über seine Stellung in naiver, aber wahrhaft classischer Weise gegeben hatte, konnte nicht ohne Eindruck geblieben sein: „Nicht der berliner Akademie, sondern der Menschheit gehöre er an, und es sei ihm nie in den Sinn gekommen, sich für eine Pension, die man ihm für einige Jahre schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen; er könne sich nur in Rom, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden und werde nach seinen Kräften fortfahren, sich mit seinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse er doch alle dortigen Vortheile fahren und ziehe ihnen Armuth, ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches, hilfloses Alter bei seinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um seine Pflicht und seinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Ihm seien seine Fähigkeiten von Gott anvertraut und er müsse darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit er nicht bei der einstigen Rechnungsablage sagen dürfe: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben."

Inzwischen hatte Carstens in angestrengtester Thätigkeit fortgeschaffen und theils auf Verlangen Wiederholungen in Oel, Aquarell und Kreide ausgeführt, theils neue Compositionen entwickelt. Von den letzteren sind außer den bereits besprochenen Werken „Einschiffung des Megapenthes" und „Nacht" hervorzuheben: „der Kampf der Titanen und Götter", „das Traumorakel des Amphiaraos", „Oedipus in Kolonos" und „Homer dem Volke seine Gesänge vortragend"; „Bacchus den Amor tränkend" und „Fingal's Kampf mit dem Geiste von Loda", deren Originalausführungen in Oel* hinsichtlich der Echtheit

---

* In der Gemäldegallerie von Christiansburg zu Kopenhagen No. 533 u. 534. Der Carton des ersteren befindet sich im Museum

leider zweifelhaft sind. Das letztere Werk zeigt überdieß, daß es auch ihm nicht ungestraft blieb, wenn er sich von der classischen reinen oder heroisirten Menschlichkeit in das Reich ungriechischer und, weil nicht von den antiken Meistern durchgebildet, ungeschlachter Geisterwelt verstieg, wie auch, wenn er sich auf den Boden der Romantik wagte und die classische Nacktheit mit mittelalterlichem Rüstzeug und Costüm vertauschte. Wie sehr er sich namentlich hierin auf einem seiner Natur nicht homogenen Gebiete bewegte, zeigen auch zwei andere Compositionen dieser Zeit, „Faust in der Hexenküche"* und „der Kreis der Liebenden aus Dante's Hölle"** und namentlich die erstere, deren Schwäche durch die Cornelius'schen Arbeiten recht eklatant wird. Auch in dem Dantebild ist der Contrast zwischen der Gruppe des Virgil mit Dante und dem Höllenreigen, selbst Francesca da Rimini mit dem Geliebten nicht ausgenommen, empfindlich genug.

Dagegen zeigt „der Kampf der Titanen und der Götter"*** den Künstler wieder in seinem Felde und in ganzer Meisterschaft. Als das bedeutendste Blatt nächst der „Nacht mit ihren Kindern" aber dürfte die Philostrat (I. 27) entnommene vielfach an Raphael erinnernde Composition „das Traumorakel des

---

zu Weimar. Müller, Taf. 24. Das dem Gemälde zu Grunde liegende Aquarell des letzteren im Besitze der Gebrüder Ekman auf Gubbero bei Gothenburg. Umrißstich nach einer Fernow'schen Durchzeichnung bei Müller, Taf. 28.

* Museum zu Weimar. Müller, Taf. 32.

** Ebendas. nebst 4 Studienblättern. Gestochen von C. G. Rahl. Umrißstich Müller, Taf. 30.

*** Leicht aquarellirte Zeichnung im Museum zu Basel, No. 53. Nach der Koch'schen Aquarellcopie im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen gestochen von Ruschewey.

Amphiaraos"* zu bezeichnen sein. Zur Linken thront die Wahrheit, das Antlitz voll tiefen Ernstes dem Doppelthor der Träume zugewandt, durch dessen einen (elfenbeinernen) Bogen in blühender Schönheit und Fülle die Freiheit tritt. Allein sie ist ein eitles Trugbild, und unter dem anderen (hörnernen) Bogen sieht man den Krieg, die Geisel über die gefesselte Menschheit schwingend. In der Mitte steht der Traumgott, selbst auf die Vision hinweisend.

Nicht auf völlig gleicher Höhe stehend, aber doch von rührender Schönheit erscheint die Begegnung des Theseus und des blinden Oedipus im Hain von Kolonos, welcher Darstellung etwa ein Jahr später die auch durch ihren architektonischen Aufbau bemerkenswerthe Composition „Oedipus entdeckt seine frevelhafte Ehe mit Jokaste", beide dem Sophokles entnommen,** folgte. War damit, wie mit der ebenfalls späteren, aber trotz ergreifender Einzelheiten weniger gelungenen Composition aus Aeschylus Sieben vor Theben, „Eteokles Aufbruch zum Kampf gegen Polyneikes",*** den Tragikern Genüge geschehen, so widmete er dem Homer noch eine besondere Huldigung in der an ausdrucksvollen Köpfen überreichen Composition, welche den Dichter dem Volke seine Gesänge vortragend darstellt.† Einen großen Theil der beiden auf die Ausstellung folgenden Jahre scheint jedoch Carstens durch einen Cyklus in Anspruch genommen worden zu sein, welcher auf 24 Folioblättern die Argonautensage†† zum Gegenstande hatte. Soweit man bei den

* Museum zu Weimar. Gest. von J. Thäter (Förster's Denkmäler), im Umriß von Müller, Taf. 25.

** Im Museum zu Weimar. Müller, Taf. 31 u. 41.

*** Museum zu Weimar. Müller, Taf. 40.

† Goethe'sche Sammlung und Museum zu Weimar, im letzteren hiezu 5 Studienblätter. Müller, Taf. 33—38.

†† Im Besitz des Grafen Moltke=Nütschkau in Frydenland. Gest. von J. Koch.

schwer erreichbaren Originalen nach den Stichen urtheilen kann, verrathen sie die gewöhnlichen Nachtheile cyklischer Schöpfungen, vielleicht auch die lähmende Wirkung des immer drohender nahenden Todes, der übrigens bei Carstens seinen Schatten weiter als sonst in's Leben warf.

Die oben gerühmte Composition aus König Oedipus war nemlich zu Ende des Jahres 1797 schon großentheils auf dem Krankenlager entstanden, welches den Künstler, der an einem bereits angebornen Brustübel litt, nun in immer engeren Banden festzuhalten begann. Die ersten Monate des folgenden Jahres schienen einige Besserung zu bringen, und mit frischer Hoffnung machte sich der Künstler an eine neue Schöpfung, „das goldene Zeitalter"* nach Hesiod, konnte jedoch diesen seinen Schwanengesang nicht mehr vollenden. Mitten in der Heiterkeit jener Vorstellung, in welche sich seine Phantasie versenkt hatte, selbst noch in liegender Stellung skizzirend und bis zur letzten Stunde sich in Kunstgesprächen ergehend, erreichte er sein irdisches Ziel am 25. Mai 1798. An der Pyramide des Cestius ist seine neuerlich wieder aufgefundene Ruhestätte.

Werfen wir nun einen Blick zurück auf die kunstgeschichtliche Stellung des großen Regenerators. Was unmittelbar vor ihm lag, erschien ihm und mit Recht als verurtheilenswerth: von Schulzusammenhang mit der Malerei seiner Zeit ist kaum eine Spur zu finden. Daher auch seine fast zu weit gehende Abneigung, selbst in technischer Hinsicht von seiner künstlerischen Umgebung zu entnehmen, sein fast an selbstvernichtenden Eigensinn gränzender Entschluß, als Autodidakt und auf ganz eigenen Wegen seinem Ideale nachzugehen. Nichts war auch seiner ganzen Natur widersprechender als Eklekticismus und Compromiß,

* Im Museum zu Kopenhagen. Aquarellcopie von Koch bei Marschall. Müller, Taf. 43.

nichts unmöglicher als Concessionen an ein System, welches ihm als von Grund aus verrottet erschien.

Es hatte freilich nicht an Geistern gefehlt, welche in einer seinen Anschauungen ganz verwandten Weise demselben Ziele auch schon vor ihm zugewandt waren. Solche waren unter den Künsten in der deutschen Musik und Poesie aufgetreten und auch die Wissenschaft hatte das Banner der Classicität schon vor ihm entrollt. Allein davon hatte der mangelhaft gebildete Künstler, damals als sein Entschluß und seine Richtung bereits feststand, kaum mehr als eine dunkle Ahnung, wenn er auch später, als er hierin das in den Jugendjahren Versäumte nachholte, daraus die erfreuliche Bestätigung von der Richtigkeit seines Ziels und von der hoffnungsvollen Zukunft seines Ringens gewinnen mochte. Zu seiner Zeit war der Weg, auf welchen selbst die Plastik angeregt und gefördert durch Winckelmann bereits eingelenkt hatte, im Gebiete der deutschen Malerei noch in Dämmerung gehüllt, und merkwürdiger Weise war gerade diese Lieblingskunst der modernen Cultur auffallend hinter dem übrigen Um- und Aufschwung zurückgeblieben. Der Geist der Revolution hatte bereits alle Cultursphären durchzuckt und seinen zündenden und säubernden Wetterstrahl in alle Gebiete geschleudert, nur in der Malerei war der Geist des greisenhaften Zopfthums geblieben. Hier überdieß mit einer Zähigkeit, welche den Regenerator fast mit Nothwendigkeit zum Märtyrer machen mußte, um so mehr, als die bahnbrechenden Geister auf anderen Gebieten ihm nicht blos nicht unterstützend, sondern geradezu feindlich gegenüber traten. Selbst ein Goethe hat ihn erst spät verstehen und schätzen gelernt, und die unter der Aegide der beiden großen Dichter stehenden Horen hatten Müller's unverzeihlicher Nothwehr des durch Carstens' Revolution bedrohten künstlerischen Zopfthums ihre Spalten geöffnet. Allein selbst das Gewicht der Dichterfürsten konnte ihn nicht wankend machen.

Auch die denkbar ungünstigsten Lebensverhältnisse konnten ihn nicht zurückschrecken, weder das Dornengestrüpp seiner Jugendjahre, welches selbst den Anfang seines Weges so lange seinen Augen entzog und durch das er sich nicht ohne die schmerzlichsten Erfahrungen Bahn brechen mußte, nicht die abstoßende Haltung der Kopenhagener Akademie und das absprechende Urtheil des hervorragendsten Lehrers derselben, des Malers Abilgaard, nicht die bittere Enttäuschung, welche er in dem Kunsttreiben seiner Zeit fand, die Noth und zahllosen Widerwärtigkeiten, mit welchen er in Kopenhagen, Lübeck und Berlin zu kämpfen hatte, wie die Gebrechlichkeit seines Körpers. Auch nicht die Erfahrungen mit der römischen Künstlerwelt, die bitteren Mißverständnisse mit dem Curatorium der berliner Akademie, die Nichterfüllung seiner Hoffnung, zu einer monumentalen Arbeit herangezogen zu werden, an welcher er seinen Genius anders als in mehr studienartiger Weise hätte entfalten und der Welt seine Sendung großartiger beweisen können. Um dieses Ziel zu erreichen, würde er sogar nach Berlin zurückgekehrt sein, wie aus seinem Schreiben an v. Heinitz vom 31. Januar 1795 hervorgeht, in welchem er die Hoffnung ausspricht, daß der König ihn mit der Ausmalung eines größeren Raumes betrauen werde. Die schnöde und mißverständliche Vernichtung dieser Hoffnung, wie sie das Antwortschreiben des Ministers enthielt, mag viel zu dem weiteren Verhalten des Künstlers und zu dem Entschlusse beigetragen haben, Rom nicht mehr zu verlassen. War er aber darauf angewiesen, ohne Aussicht auf monumentale Ausführung seine Compositionen fast ausschließend als Studienblätter für seine Mappe zu skizziren, in welches Gebiet ihn übrigens auch das Bewußtsein, daß seine Kraft nicht im Pinsel, sondern in der Zeichnung lag, zu bannen schien, dann wandelte er seinen Lehrgang lieber an der Hand der großen Meister, die vom Vatican aus auf ihn wirkten, wie in der an solchen Hilfsmitteln

weit ärmeren nordischen Hauptstadt. Um aber auch nur diesen zu vollenden, und sich seinem Ideale wenigstens möglichst zu nähern, mußte er wuchern mit seiner Zeit; denn er fühlte es und sprach es aus, daß ihm nur noch eine kurze Spanne Lebens vergönnt war, welche er nicht noch weiter durch die verhaßte Brodarbeit, wie das in Lübeck betriebene Porträtzeichnen oder das Lehren an einer Kunstschule zersplittern wollte. Denn

„Zeigen nur wollt' ihn der Welt das Geschick",

wie auch er der Welt die Bahn nur zeigen sollte, auf welcher die wahre Kunst wiedergefunden werden konnte, ohne selbst ein vollendetes Kunstwerk hinstellen zu können, an welches sich der Ruhm seines Namens hätte knüpfen können.

Wenn aber auch seine Bedeutung zu seinen Lebzeiten nicht in ihrem ganzen Umfange gewürdigt worden ist, so haben doch gerade einige hervorragende Talente unter der Kunstwelt sich ihm in bewundernder Verehrung eng angeschlossen und der kleine Kreis erweiterte sich bald nach seinem Hingang beträchtlich. Wie zwei seiner Freunde, Fernow und J. Koch, gleichsam die Kunstwissenschaft und die praktische Kunst repräsentirend, sich um die Ehre stritten, daß der edle Kämpe in ihren Armen verschieden, so ward ihm auch das Glück zu Theil, einen entsprechenden Herold seines Wirkens in dem erstgenannten zu finden, dessen musterhafte Biographie des Künstlers für die skizzenhafte Unvollendung der Mehrzahl seiner Werke einigermaaßen entschädigt und über deren Entstehung und Intention wichtige Aufklärung gibt. Bei Betrachtung dieser aber möge uns Fernow's Wort vor harten Urtheilen wie selbst die eines G. Schadow, zurückhalten: „Gedanke und Composition waren der Abdruck seines inneren Reichthums, die Ausführung seiner Erfindungen dagegen war das Bild seiner äußeren Armuth und Beschränkung."

Fünftes Capitel.

Die deutschen Classicisten.

Wächter und Schick. — Koch und die Landschafter. — Der Thorwaldsen'sche Kreis. — Schinkel's Anfang.

Von den deutschen Malern, welche in die durch Carstens geebnete Bahn eintraten oder eine verwandte Richtung anstrebten, ragen besonders drei Söhne des deutschen Südens hervor, die freilich nicht mit der Integrität zur Aufnahme seiner Principien gelangten, welche zu vollem Erfassen derselben nothwendig gewesen wäre. Denn alle hatten ihre Studien bereits gemacht und zwar auf anderen Wegen, und hatten in Rom nur die Vollendung derselben gesucht und erwartet, statt derselben aber dort den vollzogenen Umschwung gefunden, welchem sie sich nun zwar mit bestem Willen und von ganzem Herzen anschlossen, ohne sich jedoch von der Tradition und der französischen Schule noch vollkommen befreien zu können.

Am wenigsten vermochte der ehrliche G. F. Eberhard v. Wächter,* geb. zu Balingen 1762, dem zu spät erkannten Ideale zu folgen. Als neunzehnjähriger Jüngling war er von der Carlsschule weg nach Paris gelangt, wo damals David's Stern im

---

* D. F. Strauß. Zur Erinnerung an den Maler Eberhard Wächter. Kleine Schriften. Leipzig 1862. VIII.

Zenith stand. Von den früheren Werken dieses Künstlers scheinen nur „Belisar an der Porta Pinciana“, „Andromache den Leichnam Hektors beweinend“ und der „Tod des Sokrates“ auf die in sich selbst versenkte und etwas zaghaft schwärmerische Natur des jungen Deutschen, die bei dürftiger Phantasie sogar in der Stoffwahl von den Einflüssen der Vorbilder abhängig war, anregender gewirkt zu haben, als die gewaltigen Werke aus der altrömischen Geschichte, denen David seinen Ruhm hauptsächlich verdankte. Die französische Revolution riß ihn zwar aus jenen Geleisen und aus Paris; doch war der Eindruck der französischen Schule selbst in Rom und durch Carstens, welchem er sich in persönlicher Freundschaft näherte, nicht mehr zu verwischen. Denn so wenig er seinem ersten Meister bis zur Höhe des Horatierschwurs oder des Raubes der Sabinerinnen zu folgen vermochte, so wenig konnte sich ihm das Wesen eines Carstens im ganzen Umfange in seiner epischen wie dramatischen Kraft erschließen, wenn er auch von dessen Größe eine Ahnung hatte. In dem Bewußtsein aber, seine Fittiche nicht so entfalten zu können, lag der Grund zu seiner demüthigen Verehrung, welche er dem frühentrissenen Freunde immerdar bewahrte und wiederholt aussprach, wie der melancholische Zug von Resignation, der durch seine Werke und Aeußerungen hindurchgeht. Er spricht sogar davon, daß das Aufgeben der Kunst für ihn das Beste wäre, doch könne er, wie er an Baron Uexkull in wahrhaft rührender Weise schreibt, „sich nicht so leicht eine Täuschung benehmen, die ihn gewissermaaßen am Leben erhalte. Einen aus Liebe Dahinsterbenden könnten seine schwindenden Kräfte nicht anders gesinnt machen, nur mit dem letzten Hauche verliere er dieselbe. Auch könne Gewalt einen Wurm zerstören; aber er windet sich so lange, bis er zernichtet ist. In diesem Verhältnisse stehe er zur Kunst.“ Der Zwiespalt seiner Principien hinsichtlich der französischen

und Carstens'schen Richtung wurde durch seine auch anderen Eindrücken gegenüber allzu weiche Natur noch gesteigert, indem die romantische Strömung auch an ihm nicht spurlos vorübering. Ja er gehört sogar zu den allerersten, welche die Grundsätze der Nazarener aussprachen und zwar längere Zeit, ehe es eine romantische Schule gab. „Ich glaube, schreibt er an den obengenannten Gönner, der reinste und schönste Styl herrschte von Masaccio bis Fra Bartolommeo, dann verlor sich nach und nach die Naivetät." Schon bei Andrea del Sarto glaubt er den Verlust zu fühlen. Anderseits aber war er geneigt, einen Domenichino, Poussin und Lesueur gleich hoch zu stellen. Kurz es gebrach ihm an Haltung und Entschiedenheit, wie er denn beispielsweise ebenso wie nachmals die Mehrzahl der Romantiker, aber wie Mengs zum Theil seiner römischen Braut und nachherigen Gemahlin wegen, zum Katholicismus übertrat, ein Jahrzehent später dagegen die Richtung der Nazarener wieder einem energischen Tadel unterzog.

Dieser Zerfahrenheit seiner Principien entsprechen auch seine Werke, von welchen sich die Mehrzahl im k. Museum zu Stuttgart und in der Baron Uexkull'schen, jetzt Baron Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe befinden. So zeigen seine Compositionen in Kreide- und Federzeichnung, welche aus seiner römischen Zeit stammen, sein ernstes Bemühen, in Carstens' Fußstapfen einzutreten, wie die Geburt Pindars, Antigone u. s. w., während er in anderen, wie in seinem Belisar, trotz des Rathes, den er sich hiezu von jenem erholte, doch den französischen Nachwirkungen nicht zu entgehen vermochte. Vielleicht würde sich der Conflict der Grundsätze, in welchen er gerathen war, geklärt haben, wenn seine langsam reifende Künstlernatur bei noch längerem Aufenthalt in Rom sich vollkommener hätte entwickeln können. Aber ehe noch die großen Vertreter der zweiten deutschen Kunstperiode sich in Rom angesiedelt, hatte er in Folge

der politischen Verhältnisse und der damit verbundenen Schwierigkeit von der Kunst zu leben, sich nach Wien gewendet, wo er gleichwohl anfangs manche Anregung gab und empfing, aber namentlich nach dem Abgang der jungen Romantiker dem noch herrschenden Füger'schen Eklekticismus doch jene Concessionen machte, zu welchen schwächere Charaktere immer geneigt sein werden, besonders wenn die Noth des Lebens auf sie drückt. Von seinen hiehergehörigen Arbeiten dürfte wohl nur sein singender Bacchus nach der Ode des Horaz: „Bacchum in remotis", von welchem die Gruppe der vier lauschenden Mädchen zur Linken das Beste, „die trauernde Muse auf den Trümmern von Athen", hervorragend durch feine und bis zu Cyklamen und Cactus im Vordergrund sorgfältige Ausführung, und die kentaurentödtende Artemis nebst seinem letzten Werke: Herkules am Scheidewege (1839) hervorzuheben sein.* Sonst neigte er sich mehr Darstellungen aus der antiken profanen wie biblischen Geschichte zu, wenn auch hier, dem Wesen der historischen Malerei ganz entgegen, Scenen von gedankenvoller Passivität und namentlich schweigender Trauer bevorzugend. Von diesen und überhaupt von allen seinen Werken ist das bedeutendste: „Hiob und seine Freunde" (Hiob II. 13).** Der Leidensmann kauert, starr vor sich blickend, auf Stroh; vor ihm sitzen die drei Freunde nach vorn gewandt auf einer Bank. Der mittlere auf seine Faust gestützt, senkt das Angesicht brütend zur Erde, während die beiden anderen theilnahmsvoll den unglücklichen Freund betrachten. Die augenscheinlich bewußt dem Schönen aus dem Wege gehende Erfindung mit dem ernsten, ja harten

* Sämmtlich im Museum zu Stuttgart.

** Ebendaselbst. Der herrliche in Wien vollendete Carton, im Besitz des Baron von Marschall in Carlsruhe, wurde 1807 von C. Rahl gestochen; das Gemälde erst 1824 vollendet.

Arrangement und der spärlichen Detailbildung steigern noch den tiefempfundenen Ausdruck. In der Behandlung und tüchtigen Farbentechnik ist die David'sche Schule unverkennbar, während der Composition nichts ferner steht als das theatralische, heftige Action liebende Pathos des Franzosen. Als Gegenstück hiezu erscheint der bettelnde Belisar.* Er läßt an das bekannte David'sche Bild gleichen Inhalts im Louvre denken, von dessen kalter Geschicklichkeit wir jedoch bei unserem Künstler nichts finden. In ziemlich schwerfälliger Anordnung sitzt der Greis ohne einen Seufzer auszustoßen und doch leidender als der lautklagende Belisar David's auf einer gestürzten Säule und überläßt stumm dem nebensitzenden Knaben die Bitte, während der Kriegsgenosse tiefgesenkten Hauptes nebenan kauert und ein Römer dem anderen in ernstem Antheil den gefallenen Stern zeigt. Wahrer Ausdruck liegt unendlich mehr in der schlichten aber auch unmittelbaren Darstellung des deutschen Meisters, der ebenso unfehlbar das Mitgefühl des Beschauers zu erwecken weiß, als er denselben fesselnd beschäftigt, der hineingelegten Stimmung des Künstlers selbst bis auf den Grund zu folgen.

Von ähnlicher Wirkung ist das Gemälde: „Der letzte Schlaf des Sokrates".** Im eintönig behandelten Kerker ruht der Weise, ein Freund beugt sich theilnahmsvoll über ihn, während der Schließer im Hintergrunde sich zurückzieht. Dasselbe bedeutsame Schweigen, aber auch dieselbe Tiefe und gedankenschwere Empfindung.

Mit den früheren Werken verglichen, erscheinen die folgenden historischen, seit seiner Uebersiedlung von Wien nach Stuttgart (1809) geschaffenen minder bedeutend, selbst das größere

* Rad. von Rahl.

** Vom Jahre 1807. Coll. Marschall, lith. von Emminger.

Bild „Cäsar auf den Ruinen Troja's das Grab Hektor's findend",* oder „der dichtende Homer"**. Geradezu unbedeutend aber erscheint sein Pinsel, wenn er über die Darstellung brütenden Schmerzes oder stiller Innigkeit hinauszugehen versucht, wie in dem „Löwen von Florenz".*** Selbst in religiösen Bildern gelang ihm nicht wieder, was er schon in Rom z. B. mit Maria, Anna und dem Christkinde auf dem Lamm† erreicht hatte. Zumeist beschäftigten ihn Illustrationsarbeiten, worunter die Zeichnungen zur Prachtausgabe des Lucanus.†† Die bedeutendsten waren auch die Veranlassung zu einigen Bildern geworden, während die Mehrzahl mit den ephemeren Publicationen, Kalendern u. s. w., für welche sie entstanden, jetzt verschollen ist. Seit 1839 legte die altersmüde Hand den Pinsel nieder, aber erst 1852 fand der neunzigjährige Greis nach mühevollem und ziemlich erfolglosem Leben die Grabesruhe.

Wächter's künstlerische Begabung wurde bei weitem überragt von der seines jüngeren Kunstgenossen Gottlieb Schick, geb. 1779 zu Stuttgart††† als der Sohn eines dortigen

* Von 1822. Ebenda.

** Von 1826. Im Besitz der Frau v. Kiderlen in Stuttgart, der Nichte des Meisters. Gest. von Krauß bei Haakh. Taf. II.

*** Vom Jahre 1817. Museum in Stuttgart.

† Von 1796. Gest. v. Rahl.

†† Bei Degen in Wien. 1811. Gest. von F. Leybold, Kuhn, Schramm und Frey.

††† D. F. Strauß, Zur Lebensgeschichte des Malers Gottlieb Schick (1854). (Kleine Schriften. Leipzig 1862 Nr. XI.) — F. Eggers, Gottlieb Schick. Deutsches Kunstblatt. 1858. S. 129 fg. — A. Haakh, Ueber die Historienmaler Ferd. Hartmann und Gottlieb Schick. Vortrag in der Kunstschule zu Stuttgart 1859. Briefe von Gottlieb Schick. (Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1863.)

Wirthes. An der Carlsakademie im letzten Jahre ihres Bestehens in der Schule des tüchtigen Hetsch und des Altmeisters Dannecker, welchem letzteren er auch in dankbarer Liebe und aufrichtiger Anerkennung bis an seinen Tod zugethan blieb, vier Jahre lang vorgebildet, hatte auch er als neunzehnjähriger Jüngling sich in die David'sche Werkstatt nach Paris gewandt, und dort in gleichwohl nur dreijährigem Aufenthalt ungewöhnliche Fortschritte gemacht, wie seine lebensgroße Eva* zeigt. Schon hier verräth die feine Empfindung mädchenhafter Mischung von Scham und vorwitziger Neugierde, mit welcher die davidischclassische und keineswegs Aktfigur ihr Abbild im Bache schaut, daß das gemachte Pathos der französischen Schule ihm nicht genügte und ihm mehr Empfindung unentbehrlich schien. Er zeigte auch in diesem Werke, während er sonst in seinen pariser Compositionen sich an die gegebenen antik-historischen Aufgaben hielt, daß er da, wo er sich mit ganzer Seele hingeben wollte, seiner Phantasie freiere Bahn gewähren mußte, wie denn die Eva nach Haakh's Notiz sich an jene Strophe aus Schubart's Oden an Seraphina anlehnte:

„Dir floß das Haar
Wie Eva's Haar, als sie sich sanft belächelnd
Am Pischon stand, und mit den Rosenfingern
Die goldnen Locken kämmte."

Die treffliche technische Ausführung und Modellirung aber beweist eine so bedeutende künstlerische Ausbeute des in Paris Gebotenen, daß es Unrecht wäre, sich dem eigenen Urtheile des Künstlers anzuschließen, welcher sogar in Rom „das wieder vergessen wollte, was er in Paris gelernt", während ihm doch dieses so große Vortheile einem Carstens gegenüber verschaffte.

Auch erscheint es keineswegs als zweifellos, daß Schick den

* Wallraf-Richartz-Museum in Cöln Nr. 942.

Anstoß zu einer Veränderung seiner Richtung durch Carstens oder dessen persönliche Freunde erhielt. Es muß jedenfalls auffällig erscheinen, daß in seiner umfassenden publicirten Correspondenz der Name des Carstens niemals erwähnt wird, daß auch Thorwaldsen nur in einer Weise genannt wird, die auf einen näheren Verkehr nicht schließen läßt, Fernow aber ohne irgend ein sein Verhältniß zu jenem Märtyrer der Kunst bezeichnendes Wort, während Jos. Koch vorwiegend als Landschafter erwähnt wird. Zu näherem Verkehr machte ihm übrigens der letztere einen zu tollen Eindruck, so daß ihn Schick geradezu den „närrischen“ Koch nennt, der „seit er die Hölle von Dante gelesen, vollends zum Teufel geworden“, während der erstere ihn wohl durch seine doctrinäre Weise* abstieß, wie auch M. Wagner, „der einen großen Schulsack von alten Kunsttraditionen mit sich herumtrage.“ Wächter hatte Rom verlassen und was Schick von ihm kennen konnte, darf nicht als eine Brücke zum Verständniß Carstens'scher Auffassung und Compositionsweise geltend gemacht werden.

Schick stellte sich vielmehr ganz auf sich und seine eigenen gleichwohl in der Zeit liegenden Grundsätze, welche unzweifelhaft schon in Paris in ihm dämmerten, wo das rhetorisch-theatralische Element, das der dortigen Schule zu Grunde lag, seine tiefste Abneigung erweckte. Zum vollen Bewußtsein von den Aufgaben der Kunst und seinen eigenen Zielen kam er indeß erst in Rom. Sogleich erkennt er dort, welcher Unterschied zwischen Canova und den Antiken, und empfindet dessen Manierirtheit im Vergleich mit dem Apoll von Belvedere und den Colossen auf Monte Cavallo. Mit ähnlichem Entzücken wie die Antike genießt er die raphaelischen Stanzen, und daß im Vatican der

* „Grillen, die dem Carstens das Leben verbittert haben mögen“. Rumohr, drei Reisen nach Italien. Leipzig 1832. S. 116.

Born sei, aus welchem der Künstler schöpfen müsse, dessen ist er sich so bewußt, wie Carstens. Er erbietet sich in einem Briefe an Schelling*, „diesen in die sixtinische Kapelle zu führen, um zu sehen, wie ihn die Majestät des Michel Angelo mit Ehrfurcht und Staunen erfülle, darauf in die schöne Welt des Raphael, in die Logen und Stanzen, wie von einem erhabenen Gebirge herab in ein liebliches blumenreiches Thal." In demselben Briefe klagt er auch ähnlich wie Carstens über den herrschenden Kunstbetrieb, „daß kein Künstler seinem Berufe sein ganzes Herz und seine ganze Seele weihen wolle; daß jeder zwar noch die beiden großen Meister studire, aber mehr des Herkommens halber; daß jeder auch viel Gutes in ihren Bildern finde, hier einen Kopf voll Ausdruck, dort eine gut gezeichnete Hand, einen nachahmenswerthen Fuß, da einen gut colorirten Körper, dort ein gut geworfenes Gewand, so daß man von allen sagen könnte, daß sie den Wald vor Bäumen nicht sähen." In einem zweiten Briefe an Schelling** eifert er, wie Carstens, gegen die damaligen Akademien, als „Kunstställe", „Treibhäuser", „Hospitäler der kränkelnden Kunst", sogar als „Häuser, wo man die Kunstmumie aufbewahre, welche man ja nicht mehr erhalten oder fortpflanzen könne, da sie nicht mehr lebe, deren wahres Princip erloschen sei, und deren Leichnam man für die lebendige Gestalt nehme". Auch die einseitige Coloristik seiner Zeit tadelt er mit Beziehung auf seinen Lehrer Hetsch mit gleicher Bitterkeit wie jener und sogar mit mehr Berechtigung, da er selbst auch in der Maltechnik keinem Zeitgenossen nachsteht, und klagt, daß die Schönfärberei auf Kosten der Wahrheit adoptirt sei. Und daß er darunter nicht realistische Wahrheit verstehe, erhellt deutlich aus seinen Werken wie aus seinen

---

* Vom 25. Aug. 1808, bei Haakh a. a. O. S. 240.

** Vom 3. Dez. 1808. Haakh. S. 248.

Worten:* „Ich male Alles aus meiner Phantasie und befinde mich unendlich besser dabei. Wenn ich nach der Natur male, denke ich nur an das Stück Fleisch, das ich eben in diesem Augenblicke nachmale und nicht an den Charakter des Menschen, den ich darstellen will. Bei dieser Manier geht vielleicht ein wenig Individualität zu Grunde, auf der anderen Seite gewinne ich mehr Ideal und weit mehr Gefühl. Ich will mir ein Modell kommen lassen, blos um das Ensemble der Figur zu zeichnen, die Möglichkeit der Bewegung u. s. w. zu sehen, im Uebrigen muß ich die Schönheit nach Beschaffenheit des Charakters, den die Figur ausdrücken soll, die Natürlichkeit der Bewegung, die keinem Modell möglich ist, und die Grazie derselben ganz selbst hinzuthun." Er schuf also vom Innersten heraus, wie Carstens, vielleicht mühsamer, aber wenn auch nicht so geistestief, so doch gemüthstiefer als jener. „Den ganzen Tag sitze ich zu Hause über meinem neuen Gemälde und suche die innerste Empfindung meiner Seele zu erforschen." Daher auch der Schaffensdrang, wenn es sich um große Compositionen handelte, die er sich selbst bilden konnte, und die Carstens ganz ähnliche Abneigung gegen das Porträt, das er gleichwohl mit so großer Meisterschaft zu behandeln wußte, daß ihn Zeitgenossen geradezu Porträtmaler nennen.

Schon nach dem Gesagten besteht große Verwandtschaft der künstlerischen Grundsätze zwischen den beiden Meistern, wenn auch kein unmittelbarer Zusammenhang nachzuweisen ist. Diese mehr unbewußte Verwandtschaft äußert sich aber auch in Schick's Hauptwerken. Schon im Sommer 1803 hatte er sein erstes römisches Werk vollendet: David vor Saul leierspielend.** Den Blick begeistert nach oben gewendet spielt und singt der herrliche

* Brief an Dannecker vom 15. April 1803. Haakh. S. 92.

** Museum in Stuttgart.

Jüngling vor dem lauschenden Hofe. Der auf dem Thron sitzende Saul ballt finster blickend die Linke und lüpft mit der Rechten den Speer: während Jonathan, die Hände lose gefaltet, das Entzücken der Freundschaft wiederspiegelt. Von den übrigen Zuhörern blickt im Hintergrunde, wo eine dorische Porticus die Aussicht in's Freie öffnet, ein sitzender Greis besorgt nach dem Könige zurück. Natürlich zeigt dieses Bild wenigstens in formaler Beziehung die vorausgegangene Schule und Kunsttradition, doch drängt sich der neue Geist bereits deutlich durch die akademische Formgebung hindurch. Auch verräth es den Einfluß des italienischen Cinquecento, namentlich in dem Versuche eine der Frescotechnik der vatikanischen Vorbilder sich nähernde Wirkung zu erzielen, welcher allerdings auch manche Ungleichheit der Behandlung und theilweise Mattheit in Licht- und Schattengebung zur Folge hatte.

Weit vorgeschrittener erscheint der Künstler bereits in seinem nächsten größeren Bilde, „das Dankopfer Noah's“ * darstellend. In der Mitte verzehrt die Flamme des Brandopferaltars eine Taube. Noah vor demselben stehend breitet in würdevollem Ernst seine Arme zu Gott empor, der mit neun Engeln herabschwebt. Im Vordergrunde schlachtet einer der Söhne Noah's einen Widder, ein anderer empfängt reizvoll emporblickend in einer Schale das Opferblut, während der dritte, den Blick der göttlichen Erscheinung zugewandt und seine Linke auf eine halbnackte blonde Schwester gelegt, hinter Noah kniet. Von besonderer Schönheit sind die beiden von linksher nahenden Mädchen, das eine einen Früchtekorb tragend, das andere bekränzt betend. Im Hintergrunde steht die Arche, aus welcher eben die Thiere paarweise ziehen. Die vatikanischen Einflüsse, sowohl von den Stanzen wie aus der Sixtina, sind hier bereits unverkennbar

* Ebendaselbst Nr. 278.

und vorherrschend, die Composition belebt und mannigfach, die Formgebung ohne akademische Trockenheit, das Colorit harmonischer, dem Frescoartigen zustrebend. Im Sommer 1805 im Pantheon ausgestellt, zog das Gemälde den kunstsinnigen Theil der Tiberstadt dahin und sein Ruhm war bald so unbestritten, daß die hervorragendsten Persönlichkeiten den Künstler in ihre Kreise zogen und namentlich mit Porträtaufträgen überhäuften. Der letzteren entledigte er sich trotz seines Widerwillens gegen dieselben da mit Erfolg, wo die Modelle auch in seiner Empfindung Funken schlugen, wie dieß namentlich die Gemälde aus dem W. v. Humboldt'schen Familienkreise* beweisen, welche damals die Werke der gefeierten Angelika in Schatten stellten und sich selbst jetzt noch der Anerkennung der Künstler erfreuen.

Das bittere Glück einer langbekämpften, doch endlich seinen Ehrgeiz besiegenden schwärmerischen Liebe zu Emilie Wallis, der Tochter eines englischen Landschaftmalers, mit welcher er sich endlich am 31. Dez. 1806 zu Livorno vermählte, hatte den Anlaß zu einem dritten größeren, seinem Hauptwerke gegeben, welches allein seinen Urheber unsterblich machen würde. „Mein Inneres ist, schreibt er nach vollzogener Verlobung mit Emilie an seine Geschwister,** so ruhig geworden, ich finde mich so in Harmonie mit mir selbst, daß nichts, was nicht auf Störung meiner Liebe Bezug hat, mich mehr außer Fassung zu setzen im Stande wäre. Ich kann sagen, daß ich glücklich bin . . . Ich habe in meiner glücklichen Stimmung eine Skizze gemacht, die mir auf's Aeußerste gelungen ist. Der Gegenstand ist — Apoll unter den Hirten. — Ich werde ein großes Gemälde davon

* Jetzt im Schlosse zu Tegel. Vgl. G. Schlesier, Erinnerungen an W. v. Humboldt. Bd. II. Stuttgart 1845. S. 102.
** 16. August 1806. Haakh. S. 212.

machen.“ Zu Ende des Jahres 1808 war es vollendet* und wurde mit mehren andern seiner Werke, zwei Landschaften, den Humboldt'schen Porträts und einem den Kelch segnenden Christus ausgestellt. Zwei Deputationen, eine französische und eine italienische, kamen nach der Ausstellung zu ihm, um ihm Namens ihrer Landsleute den Preis und Kranz zu überreichen. Der Künstler war in der That auf dem Höhepunkte seines Ruhmes angelangt, und das herrliche Werk stellte sich unbedingt als die bedeutendste Schöpfung deutscher Malerei seit mehr als zwei Jahrhunderten dar. Der Gott sitzt, den rechten Arm auf die Leier gestützt, recitirend auf einem Felsen, umringt von Zuhörern der verschiedenen Alter und Geschlechter. Steht Apoll selbst den classischen Vorbildern vielleicht zu nahe, so verbinden die Lauschenden den antiken Formenadel mit der vollkommensten Freiheit der Erfindung und Anordnung und jener Wahrheit, die nur der innersten Empfindung des Dargestellten durch den Künstler entspringen kann. Die sitzenden Gestalten des Vordergrundes, Jäger, Hirten und Frauen verrathen in der lässig naturgemäßen, ganz im Hören aufgehenden Haltung und Composition auch nicht eine Spur jenes gequälten Studiums, welches die Stellungen sofort als pantomimisch gemacht erscheinen läßt; übertreffen aber trotz der naiven Conception hinsichtlich der Composition wie des eurhythmischen Linienflusses die analogen Schöpfungen eines Carstens bei weitem. In wonniger Versunkenheit, für welche wohl dem Künstler sein eigenes Glück vorgeschwebt, schwelgt das Paar hinter dem Gott, im Gesang wie in der Liebe. Mit mehr kritischem Verständniß lauscht der

* Aus Cotta's Besitz in den des Königs von Württemberg und in das Stuttgarter Museum (Nr. 237) gelangt. Skizze im Besitz des Großherzogs von Weimar. Umrißstich von G. Rist, Lith. von C. Schmidt, Stich von Funke im Kupferheft von Raczynski.

Greis, mit tiefempfundenem das neben Apoll sitzende Mädchen, mit noch dämmerndem die schöne Kindergruppe in der Mitte, hämisch die Schaar der Panisken hinter dem Gebüsch, während noch unberührt ein Säugling auf der Erde sitzt und nach einer Blume greift. Zum Ganzen stimmt die in der Zeichnung herrliche classische Landschaft, die jedoch vielleicht zu detaillirt und saftlos genannt werden könnte. Die Technik ist bewunderns-werth. Das zu gelbe Fleisch oder das zu vorstechende Blau der Gewänder rührt wohl zum Theil von nachträglicher Veränderung der Farben her; die Modellirung dagegen ist überraschend vollendet, die Ausführung überhaupt zart und fleißig. Das Ganze verräth ein dem Künstler vorschwebendes Ideal, das zwischen Raphael und der Antike in der Mitte liegt, beides so verschmelzend, daß nur selten die Antike, wie im Apoll, über das raphaelische Vorbild, welches z. B. an dem Mädchenkopf der Kindergruppe rein entgegentritt, präponderirt.

Der Künstler hatte damit sein Vermögen und seine Stellung in der Kunst ausgesprochen, wie es ihm nachher nicht mehr vergönnt war. Eine zu Anfang des Jahres 1810 gemalte Leinwandskizze, Ariadne auf Naxos* darstellend, zeigt eine zu unmittelbare Herübernahme antiker Motive, und sein letztes Werk „Christus zwischen Knaben- und Jünglingsalter im Schooß eines Engels und von drei anderen knieenden Engeln adorirt, auf Wolken schlafend und im Traume nach dem oben erscheinenden Kreuze die Hände ausstreckend",** wurde mit Recht schon dem Gegenstande nach als eine romantische Verirrung bezeichnet. Der Eindruck wird aber um so unerfreulicher, als der Körper

* Museum zu Stuttgart Nr. 251. Stich von A. Gnauth bei Haakh a. a. O. Taf. III.

** Im Besitze seines Sohnes Jul. Schick. Stich im Kunstblatt. Mai 1858.

des liegenden Heilands aller religiösen Inspiration und Auffassung bar ebensogut einem überaus gesunden Hirtenknaben zugehören könnte, für den sich etwa, wie gesagt worden ist, eine Diana interessiren möchte.

Es war indeß wohl weniger der Einfluß der damals in Rom auftretenden Romantiker, was ihn zu solcher Stoffwahl führte, da der den Kelch segnende Christus, welcher schon 1808 ausgestellt war, wie auch andere dem christlichen Kreis angehörige Werke ähnliche Auffassung verrathen, als der kränkelnde, von Todesahnungen keineswegs freie Zustand des Künstlers, welcher seiner zum Schwärmerischen geneigten Empfindung diese Richtung gab. Körper und Geist aber scheinen ihre Spannkraft gleichmäßig verloren und jener Ueberreiztheit* Platz gemacht zu haben, wie sie sich hier dargethan. Nachdem ihn die Sehnsucht nach der Heimat nach Stuttgart zurückgetrieben, machte ein Herzleiden, das man einer erlittenen Kränkung** zugeschrieben, seinem edlen Leben schon im 33. Jahre ein Ende. —

Wie nach dem Obigen die herrschende bequeme Anschauung kaum zu rechtfertigen ist, welche in Schick lediglich den Nachfolger Carstens' zu erkennen pflegt, so ist es auch falsch in einer wenn auch nur zufälligen Verwandtschaft der beiderseitigen künstlerischen Weise den Hauptwerth von Schick's Erscheinung zu suchen. Denn seine Bedeutung beruht in der That weniger auf der Nachfolge der Carstens'schen Kunstprincipien als vielmehr darauf, daß er das Vermittlungsglied zwischen jenem und einer späteren Reihe wurde, welche W. Schadow in der Düsseldorfer Schule eröffnete. Er ist als der Vorläufer jener „tüchtigen" Schule zu betrachten, welche der formalen und technischen Durch-

* R. Schöne, Drei Briefe von Schick und seiner Gattin. Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst 1865. S. 289.

** Haakh a. a. O. S. 301 flg.

bildung mindestens dieselbe Aufmerksamkeit widmete, wie der Composition und dem Inhalte. Schick war das Talent, welches Kraft genug besaß, ohne totalen Bruch mit der Vergangenheit und ohne unbedingte Hingabe an ein Vorbild in die neuen Bahnen einzulenken, ja sogar neue zu eröffnen. Während sonst die Akademiker, wie W. Tischbein in Neapel und Hamburg, Hartmann in Dresden, Füger in Wien, Guibal und Hetsch in Stuttgart, Langer in Düsseldorf und München u. A. zögernden Fußes dem neuen Geiste Concessionen machten und doch bis spät in das 19. Jahrhundert herein nicht aus den alten Geleisen herauskamen, indem sie sich des Uebergewichtes einerseits des mengsischen Eklekticismus und anderseits David'scher Einflüsse nicht zu erwehren vermochten, schritt Schick rüstig vorwärts, und hatte längst vor ihnen den alten Staub von den Schuhen geschüttelt. Sein Weg war daher auch der einzige, der aus dem 18. Jahrhundert in das 19. herüberführte und nicht im Sande verlief, und den die Bahnen der Romantiker zwar zu durchkreuzen, aber nicht zu verwischen vermochten. Denn aus der Schaar dieser selbst sollten später hervorragende Kräfte ihn wieder betreten und wandeln. W. Schadow erklärte sogar geradezu, in Schick's Apoll unter den Hirten „zum erstenmal alles erfüllt zu sehen, was er suchte" und bedauerte es sehr, daß ihm mit dem Künstler nur ein Jahr des Verkehrs vergönnt gewesen sei.

Eine nicht geringere kunstgeschichtliche Stelle wie Schick, wenn auch in ganz anderer Weise, nahm dessen launiger Zeit- und Kunstgenosse Jos. Ant. Koch* ein, geb. 1768 zu Ober-

* J. A. Koch, Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben oder die Rumfordische Suppe. Carlsruhe 1834 (lesenswerthe Kunstsatyre). D. F. Strauß, J. Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei, kleine Schriften biographischen, literar- und kunst-

giebeln im obern Lechthale. Wie er keineswegs als Vollbluttiroler gelten kann, da seine Mutter eine Coblenzerin war, welche sich sein Vater als Limonenhändler am Rheine geholt hatte, so steht auch sein künstlerischer Entwickelungsgang in keinem Zusammenhange mit den geschickten Plafond- und Altarbildmalern der Knoller'schen Gruppe in Tirol. Des Vaters ausgedehnter Verkehr vom Welschland bis an den Niederrhein wie mütterliche Anerbung und Erziehung begründeten vielmehr bei dem Knaben jene Lebhaftigkeit und die weitspannende und umfassende Anschauung von seinem Berufe, welche ihm die Beschränkung auf ein gewisses Gebiet der Malerei, ja selbst der Kunst unerträglich erscheinen ließ. Wie einst nach der Sage Giotto, so hatte er seine Knabenthätigkeit auf den Matten seiner Heimat als Hirte begonnen. Federproben seines Talentes, das nicht verborgen bleiben konnte, kamen dem im Lechthale firmenden Weihbischof v. Umbgelder von Augsburg zu Gesicht und bestimmten diesen, sich des Knaben anzunehmen. Vorerst freilich vielmehr im Sinne der frommen Mutter, welche mit dem geistlichen Protektor in den gezeichneten biblischen Geschichten die Gewähr vielmehr religiöser als künstlerischer Anlage zu erkennen glaubten, indem er nach Dillingen gesandt wurde, um im dortigen Seminar die Vorbildung zum Priesterstande zu genießen. Da jedoch der Sinn des Knaben, trotz der Bemühungen des nachmaligen Bischofs Sailer, nicht die gewünschte Richtung nahm, so ermöglichte es ihm sein Gönner nach einem kurzen Versuche der Lehre bei dem Bildhauer Ingerl in Augsburg, in dessen Schule auch die Künstlerfamilie Schwanthaler Unterricht

---

historischen Inhalts. Leipzig 1862. I. S. 302. R. Marggraff, Lebensskizze des Malers J. A. Koch, Münchener Jahrbücher für bildende Kunst, Leipzig 1840. 14. 266. A. Andresen, Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. Leipzig 1866. I. Band.

empfangen hatte, die Carlsschule in Stuttgart zu beziehen. Anfangs entsprach deren Universalität dem etwas unstäten Sinne des Knaben, so daß er fünf Jahre, 1787—1792, daselbst aushielt und es sich angelegen sein ließ, in der Gesammtheit der Fächer im Gebiet der Malerei, welche außer Landschaft und Historienbild selbst Caricatur und Decorationsmalerei umfaßte, sich auszubilden.

Das Mißvergnügen über die zuletzt fast ständige Verwendung seiner geschickten Hand zur Beihülfe in Theatermalerei, verbunden mit dem Umstande, daß er an der Schule nicht mehr viel weiter zu lernen sah, vielleicht auch der in der Carlsschule durch strenges und zopfiges Reglement noch gesteigerte Freiheitstrieb, wie er seit Schiller's Tagen und der Entstehung der „Räuber" in denselben Mauern nicht mehr erloschen sondern vielmehr gewachsen war, veranlaßte endlich auch ihn zur Flucht, auf welcher er seine Schritte zunächst nach dem ihm aus Ferienreisen* bekannten Straßburg lenkte. Der Freiheitstaumel der Revolution daselbst entsprach jedoch dem Freiheitsideal des deutschen Jünglings, welcher gleichwohl als Zeugniß des Bruches mit der Vergangenheit von Straßburg aus seinen abgeschnittenen Haarzopf an das Curatorium der Carlsschule geschickt hatte, nicht in der erwarteten Weise, weshalb er, zugleich getrieben von dem Drange nach großartigerer Natur, nach Basel übersiedelte und von dort aus in der Schweiz landschaftliche Studien machte, bis ihn endlich 1795 die Anerbietungen eines Freundes vermochten, mitten im Winter die Alpen zu überschreiten und erst ohne Aufenthalt nach Neapel und dann nach Rom zu wandern.

Seit er Stuttgart verlassen, war die Landschaft das fast

* E. Förster, Ein Tagebuch von J. A. Koch. Deutsches Kunstblatt 1855. 37. C. v. Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst 1874. S. 65 fg.

ausschließende Feld seiner Thätigkeit gewesen und ist auch sein epochemachendes geblieben. Hatte er schon als Carlsschüler die manieristischen Fesseln der damaligen Landschaftsmalerei, welche in zunehmender Verflachung lediglich auf Imitation der Weise der Niederländer und Franzosen abzielte, dadurch wenigstens zu lockern gesucht, daß er auf seinen Ferienreisen nach der Natur skizzirte, so war ihm in der Schweiz völlig klar geworden, daß die Wiederbelebung der Landschaftsmalerei die unbedingteste Rückkehr zur Natur und die Vertiefung in ihre Sprache im Ganzen wie im Detail vor allen Stücken erfordere. Die Schweiz hatte zwar schon früher zu einer Rückkehr zur Natur gedrängt, jedoch die Schweizer Landschafter waren bei der Vedute stehen geblieben (vgl. S. 75). Koch fühlte jedoch bei solch' gedankenloser Reproduction der Natur, namentlich mit schablonenmäßiger Behandlung des Details keine Befriedigung, und geißelte wiederholt „das der Natur abgeschriebene Vedutenartige, nicht durch die Phantasie Belebte und Erzeugte". Er konnte es Goethe nicht verzeihen, den Vedutenmeister Hackert überschätzt und durch „die berühmteste Feder unserer Zeit, in andern Dingen eine gute, hier aber nur eine berühmte Feder" zu noch größerm Rufe gebracht zu haben. Wie Koch den Anschluß an die Natur verstand, zeigt die große Alpenlandschaft mit dem Wasserfall des Schmadribaches in der Schweiz,* wo sein Talent für Composition ebenso glänzend hervortritt, wie seine Hingebung an die zum Theil geradezu mühevolle Wiedergabe des Details. Das Gepräge der Wahrheit und der Charakteristik, seit dem Erlöschen der Landschaftsmalerei in Holland nicht mehr in der Landschaftmalerei zu finden, tritt uns hier in ernster Wucht entgegen. Sobald man das Auge an die Härten und Schroffheiten, die unvermittelten Farbencontraste, die tiefen Schatten, den Mangel

* Neue Pinakothek in München. Nr. 143.

an Luftperspektive und zusammenstimmenden Lasuren gewöhnt hat, ist das Bild von überaus erfreulicher Wirkung, wie jedes Werk, das talentvolle Selbständigkeit, redliches Streben nach Wahrheit und gedankenvolle Composition auch auf Kosten bestechenderer manieristischer Eigenschaften verräth. Die Natur Italiens zeigte indeß dem Künstler noch einen andern Weg, welchen er nun vorzugsweise wandelte, nemlich den der historischen Landschaft. Die Carracci's, Poussin's u. A., welche sich „von der gedankenleeren Gattungskunst entfernten und sich an Ideen anschlossen", belehrten ihn, wie das natürliche Vorbild lediglich das Material und Motiv zu Kunstschöpfungen darbieten sollte, während der Künstler die Aufgabe habe, aus sich selbst heraus erfinderisch zu schaffen.* Diese Art von Landschaft ließ nun auch seinem Formtalent mehr Spielraum, welches sich in wahrhaft großartiger Weise entwickelte. Composition wie Zeichnung werden von überraschender Schönheit und Charakteristik, wenn auch nicht selten von hart contrastirenden Farben begleitet, die den Genuß wieder wesentlich verkümmern. Seine markige Energie und vielmehr plastische als im eigentlichen Sinne malerische Formbestimmtheit, durch welche er sich in den entschiedensten Gegensatz gegen die niederländischen Vorbilder seiner Stuttgarter Schule stellte, machten ihn selbst ungerecht gegen diese wie gegen Claude und dessen Nacheiferer, vornehmlich den Engländer Turner, dessen Nebelhaftigkeit, wie sie seinen letzteren Werken eigen ist, ihn zu den schärfsten Verurtheilungen veranlaßte.

Die classische Landschaft entsprach aber seinem jeder Fachkunst abgeneigten Sinne umsomehr, als sie ihm Gelegenheit bot, sie durch eine schwerwiegende Staffage an die Gränze des

* J. A. Koch, Gedanken über die Malerei. Strauß a. a. O. S. 324.

Historienbildes herüberzuziehen. Sein umfassender Geist gefiel sich nemlich in einer wohl kaum mehr vertretbaren Weise in dem Gedanken, die Hauptgebiete der Malerei mit einander zu verbinden. „In Gottes Schöpfung gibt es kein Fach“, war sein Grundsatz. „Aus der Natur, dem großen ABC, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet, kann man keine Buchstaben herauswerfen und bevorzugen, und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat.“ Vegetabilische, Thier- und Menschennatur waren ihm ein Born, aus dem er am liebsten vor seiner Spaltung in drei Rinnsale schöpfte.

Italien namentlich veranlaßte ihn, die Berechtigung der Landschaft als untergeordnet zu betrachten und sich mehr dem Historienbild zuzuwenden. Daß er hierin sofort und ohne Suchen den rechten Weg fand und die beiden sonst tonangebenden Meister Mengs und David richtig würdigte,* verdankt er wohl zum großen Theile seinem engern Anschluß an Carstens, dessen Werke ihm, da dieses Meisters Leben bei Koch's Ankunft bereits zur Neige ging und keinen längeren persönlichen Verkehr verstattete, als Vorbilder vorschwebten. Ja, das Jahr nach Carstens' Hinscheiden verging seinem Freunde sogar mit der Herstellung der schon oben erwähnten Stiche nach den Argonautenskizzen, welche er, ohne sie zu überschätzen, „aus Liebe für ihn, durch dessen Umgang er den Staub der akademischen Dummheit abschütteln gelernt“,** noch mehr ausgeführt hatte, während er zahlreiche andere Carstens'sche Werke und Compositionen für Thorwaldsen, Uexküll und andere Künstler und Kunstfreunde copirte. Koch ließ sich auch durch den Umstand,

* Gedanken S. 322 fg. Moderne Kunstchronik S. 105 fg.

** K. v. Marschall, Jahrbücher für Kunstwissenschaft. 1874. S. 1 fg.

daß seine Arbeiten wie die seines Vorbildes selten zur Ausführung gediehen, sondern zumeist als Skizzen in den Mappen blieben, nicht abhalten, denselben Weg weiter zu verfolgen. Sein reicher über 600 Blätter umfassender, jetzt in der akademischen Sammlung zu Wien befindlicher Nachlaß* gibt von seiner trotz der geringen materiellen Erfolge unverdrossenen Arbeit das sprechendste Zeugniß. Der Zeit nach an der Spitze steht eine Serie von 37 Blättern zu Ossian, 1799—1805 entstanden und zu einer Prachtausgabe des Dichters für Napoleon I. bestimmt, welche jedoch nicht zu Stande kam, obwohl die Platten bereits gestochen waren.** Daran reihte sich vorzugsweise die Bearbeitung der Divina Comedia des Dante, welche er und zwar wie billig überwiegend den Inferno, bereits 1805 in Angriff genommen hatte, und geradezu seine eigentliche Lebensaufgabe nennt. Von seinen Compositionen aus diesem Gedichte, welches er wie vielleicht kein Zeitgenosse kannte und liebte, kamen einzelne in der Villa Massimi zur Ausführung im Großen, fünf zur Publikation im Kupferstich, meist vom Künstler selbst radirt; an hundert, zum Theil der Dantesammlung des verstorbenen Königs von Sachsen, zur größeren Hälfte der Wiener akademischen Sammlung angehörend, harren noch der verdienten Veröffentlichung.

Auch in den vorwiegend idealen Landschaften mit biblischer, mythologischer, seltener zeitgeschichtlicher oder genreartiger Staffage, in größerer Zahl in den öffentlichen Gallerien zu Innsbruck, München, Frankfurt und Kopenhagen und in der Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe, vereinzelt in anderen öffentlichen und Privatsammlungen befindlich, tritt er uns be-

---

* C. v. Lützow und L. Straznicki, J. A. Koch's künstlerischer Nachlaß. Mittheilungen über bild. Kunst. 1865. S. 145 f.

** Von Paoli (nach Marggraff).

wundernswerth entgegen. Die Anerkennung der durch die herrschende Manierirtheit verwöhnten Besteller scheint jedoch den Künstler selten beglückt zu haben. So wurde 1806 eine vom König von Bayern bestellte Landschaft mit S. Georg staffirt zurückgewiesen, die Kränkung aber dadurch wieder gut gemacht, daß der Präsident von Asbeck in München mehreres von ihm erwarb, die Münchener Akademie 1814 ein Bild mit dem Opfer Noah's prämiirte und 1815 eine große ideale classische Landschaft* um einen für die damaligen Verhältnisse hohen Preis kaufte. Dadurch war es dem Künstler, welcher sich der französischen Occupation Roms wegen von 1812—1815 nach Wien zurückgezogen, möglich geworden, wieder nach Rom zurückzukehren, wo allerdings die Kunstverhältnisse mittlerweile sich ganz verändert hatten. Allein Koch wußte sich in die romantische Strömung ebenso zu finden, wie vorher in die classicistische, und so unerbittlich sonst sein Wort jede Afterkunst verfolgte und so wuchtig und schneidend höhnisch sein Kampf gegen Zopfthum und Cravattenthum, gegen künstlerische Speichelleckerei und Modekunst war, so war er doch nicht einseitig hinsichtlich irgend einer berechtigten Richtung. Neidlos erkannte er das Große und Wahre an den Classicisten, an den Romantikern und Realisten, und wie wir ihn, den Nachfolger Carstens', auch im Cornelius-Overbeck'schen Kreise finden werden, so ist auch seine Beurtheilung der G. Schadow'schen Richtung, dessen „Ziethen mit Zopf und Husarenpelz ihm mehr werth ist, als die zwitterartig antikisirten, modernen Heldenbilder", entschieden anerkennend.

So konnte er auch lernend und in seiner Kunst steigend bis in sein Greisenalter vorwärts gehen, wie sein herrliches Bild, die Perle aller, die Verfasser von ihm kennt, die Landschaft mit

---

* Neue Pinakothek Nr. 15, 1.80 : 1.70 m. groß.

Raub des Hylas* zeigt. Selbst seine Wiederholungen derselben Motive — und er mußte z. B. die Landschaft mit Apoll und den Hirten nicht weniger als siebenmal malen und auch das genannte Hylasbild hatte er bereits 1805 für Uexküll gemalt** — wurden nicht geringer. Ein ganzer Mann, den man schon nach seinem Bildnisse*** lieben muß, ordnete er ohne Spur von Gunstbuhlerei seine Kunst niemals Privatrücksichten unter, obwohl er sich zumeist in bedrängten Verhältnissen befand, aus welchen ihn erst kurz vor seinem Tode (er starb 1839) eine durch Cornelius vermittelte fürstliche Pension reißen sollte.

Mit Koch verglichen erscheinen die übrigen classicistischen Landschafter jener Periode als Manieristen, die entweder bei der einmal angenommenen Weise für immer blieben, oder überhaupt ohne Originalität in den Schuhen anderer wandelten. Abgesehen von den auch sonst neben den niederländischen Vorbildern im akademischen Unterricht nie ganz verabsäumten älteren französischen Classicisten, den Poussins und Claude, lassen sich Hackert und die Afterclassicität der Zopfzeit in den meisten Arbeiten nicht verkennen, sowohl in der ohne wesentlichen Natursinn angelernten Technik und Formgebung, wie in der süßlich lieblichen, vertriebenen und duftigen Farbe. Man könnte diese zumeist classisch staffirten Werke wegen der künstlichen Ruhe und Geschlossenheit mit der sorgfältig durchgeführten und doch charakterlos uniformen Vegetation, wie sie ein J. Chr. Eberlein aus Göttingen, † daselbst 1815, durch seine 1809 in erster Auflage erschienene Anweisung zum Landschaftzeichnen in weiteren Kreisen bekannt, zeigt, füglich als Baumschlagidyllen bezeichnen. Ueber eine gewisse ein für allemal fertige und

* Im Städel'schen Museum zu Frankfurt, Staffage angeblich nach B. Genelli's Zeichnung von A. Draeger 1832 vollendet.

** In der v. Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe.

*** Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst 1874.

lediglich auf akademischen Bänken zu lernende und fortzupflanzende Technik gehen diese Werke* nicht hinaus. Beträchtlich höher stieg J. Chr. Reinhart,** geb. 1761 bei Hof in Oberfranken, † 1847, welcher in Leipzig und Dresden nach der Weise der damaligen Akademien erst nach niederländischen Vorbildern, seit 1789 aber auf Schiller's Rath nach Italien übersiedelnd auf Hackert'schen Bahnen gewandelt war. Das Auftreten Carstens' und Koch's im nächsten Jahrzehent öffnete ihm hinsichtlich der Leere des prosaischen Formen- und Vedutenkrams die Augen, und nun strebte der begabte, langsam und sicher arbeitende Künstler neben Koch nach mehr Gehalt und Wahrheit, ohne sich jedoch von der angenommenen manieristisch-conventionellen Formgebung im Einzelnen, die seine im Ganzen stylvolle Behandlung beeinträchtigt, noch gänzlich losmachen zu können. Im Gegensatze zu der energischen Farbe Koch's erscheinen seine Gemälde, deren die N. Pinakothek zahlreiche besitzt,*** mehr wie matt colorirte Zeichnungen. Immerhin galt Reinhart neben dem holländischen Landschaftsmaler H. Voogd († 1839 in Rom) als der hervorragendste Künstler seiner Art in der Tiberstadt. Zu größeren Erwartungen berechtigte wohl H. Reinhold, geb. zu Gera 1789, der erst 1820 nach Rom gelangte und in ähnlicher Richtung wandelte, allein dessen früher Tod (1825) vereitelte deren Erfüllung. Seine treffliche Zeichnung, vornehme Linienführung und geschmackvolle Auffassung erwarben ihm die besondere Hochschätzung Thorwaldsen's, durch welchen mehrere

* Man vgl. die ideale Landschaft in der N. Pinakothek zu München. Nr. 134a.

** Eingehende Biographie bei A. Andresen, Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. Leipzig 1866. Band I.

*** Darunter sein letztes im 85. Lebensjahre ausgeführtes Werk, eine griechische Ideallandschaft, staffirt mit der Fabel von der Erfindung des korinthischen Capitäls. Nr. 127.

Gemälde seiner Hand in die Kopenhagener Sammlung gelangten. Den beiden letztgenannten ähnlich erscheint der Stuttgarter F. G. Steinkopf, geb. 1779, welcher jedoch auf jede Eigenart verzichtete, um durch unmittelbaren Anschluß an Claude und Poussin die Wirkung dieser Vorbilder möglichst erreichen zu können. Viele andere suchten das Heil in der Vermittlung des Hackert'schen Vedutenwesens mit Claude-Poussin'schem Styl, wie A. Chr. Dies, geb. 1755 zu Hannover, † 1822 zu Wien, und J. W. Mechau, geb. zu Leipzig 1745, † 1805 in Dresden. Die Landschafter J. M. v. Rhoden, F. Helmsdorf, F. Catel und J. Rebell dagegen gehören nur in ihrer ersten Entwicklung zu dieser Gruppe, entfalteten aber weiterhin ihr Talent abweichend von dem classisch-heroischen Styl der Genannten, so daß sie passender der folgenden Periode einzureihen sind.

In den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts hatte indeß auch in Süddeutschland die Landschaftsmalerei aus dem fast abgelebten Stamm des Manieristenstudiums nach den Niederländern einige sehr erfreuliche Schößlinge getrieben, durch welche, wenig berührt von der auf italienischem Boden genährten classicistischen Kunst, die alte traditionelle Kunst in die neue hinüberrankte. Die Träger dieser nicht zu unterschätzenden Erscheinung waren W. v. Kobell, Dillis, Dorner, Kunz und Wagenbauer. Der erstere* gleichsam in die Landschaftsmalerei hineingeboren — sowohl sein Vater Ferd. Kobell († 1799 als Galleriedirektor zu Mannheim) als sein Oheim Fr. Kobell († 1822 zu München nach unglaublicher Thätigkeit, wie seine 10,000 Blätter Handzeichnungen beweisen) waren Landschafter — konnte sich lange nicht der unbedingten Einwirkung der Niederländer, die ihm in Mannheim und Düsseldorf

* A. Andresen, Die d. Maler-Radirer des 19. Jahrh. I. Bd.

vorzugsweise zugänglich waren, entziehen. Besonders zogen ihn die Wouvermans an, welche namentlich seine Schlachtenbilder beeinflußten.* Doch wußte er sich mit zunehmenden Jahren zu mehr Originalität und Naturunmittelbarkeit zu emancipiren, wenn auch auf Kosten des harmonischen und flüssigen Vortrags, wie sie seinen niederländischen Mustern mühelos zu entnehmen gewesen. Von geringerer Bedeutung waren Cantius und J. G. Dillis** aus Grün-Giebing in Oberbayern, der letztere 1841 als Galleriedirektor zu München gestorben, namentlich als der vedutenzeichnende Reisebegleiter des Kronprinzen Ludwig von Bayern und durch seine Thätigkeit für die bayerischen Sammlungen zu Ansehen gelangt; von etwas höherer J. J. Dorner, geb. 1775 zu München, † daselbst 1852, welcher zu den ersten gehört, die der heimatlichen Alpenschönheit ihr Recht verschafften, der aber entweder den Nachwirkungen seiner frühern Thätigkeit als Gemäldeerestaurateur verfiel oder nicht über eine gewisse Skizzenhaftigkeit hinauskam. Als der bedeutendste unter den Genannten ist Max Joseph Wagenbauer, geb. 1774 zu Grafing in Oberbayern † 1829 zu München, zu bezeichnen, welcher von tüchtigem Studium der Niederländer, vornehmlich Potter's und Berghem's ausgehend zu einem überraschenden Sinn für das Naturvorbild und zu bemerkenswerther Originalität vorschritt, die auch kein manieristisches Gleichbleiben erlaubten. Konnte er sich auch im Thierbilde nicht ganz von den unvergleichlichen holländischen Meistern losmachen, so erlangte er durch seine Gewohnheit, im bayerischen Gebirge wie im heimatlichen Unterlande angesichts der Natur

* Eine größere Zahl Kobell'scher Werke befindet sich im Museum zu Mannheim und eine Reihe von Schlachtbildern im Bankettsaal des Festsaalbaues zu München.

** J. B. Späth, Erinnerungen an J. G. v. Dillis. München 1844.

nicht blos seine Studien herzustellen, sondern zahlreiche Gemälde zu vollenden, eine Unmittelbarkeit, Wahrheit und selbst poesievolle Schönheit, welche seine gelungensten Schöpfungen, wie z. B. die Gebirgslandschaft Nr. 330 in der N. Pinakothek zu München und die Flachlandschaften in der Gallerie zu Augsburg zu wahren Meisterwerken erheben. Mit ihm verglichen erscheint sein Mannheimer Gegenbild, C. Kunz, geb. 1770 † zu Carlsruhe 1830, der in seinen Thierbildern viel an ihn gemahnt, nur als tüchtiger Manierist.

Von den übrigen Gebieten der Malerei wurde keines in dieser Periode nennenswerth vertreten. Namentlich das Genre, welchem die classicistische Richtung am meisten entgegen war, verhielt sich ganz untergeordnet; das Thierstück schloß sich wie billig an die Landschaft an, das Stillleben (Blumen und Früchtestücke) zehrte noch immer ausschließend von den Niederländern. Nur im Architekturbild ließ sich die classische Strömung nicht verkennen: das Streben nach delicater Detailausführung und scharfem pastosen Linienwerk in den Lichteffekten à la Neefs und Steenwyck machte einer großartigeren, vielmehr an Piranesi gemahnenden Auffassung Platz, und an die Stelle von Kircheninterieurs traten vielmehr schwere gedrückte, am liebsten gruft- und kellerartige Räume, deren Massenhaftigkeit höchstens die Ausschmückung in dem seit David, Weinbrenner und Langhans beliebt gewordenen toscanischen Style zuließ. Dieser Richtung, welche vornehmlich in Wien ihre Vertretung fand, gehören an J. Platzer, geb. zu Prag 1752 † zu Wien 1806; J. N. Schödlberger, geb. zu Wien 1779 † ebenda 1853; A. de Pian, geb. zu Venedig 1784 † zu Wien 1851 u. s. w.: die Sammlung des Belvedere bewahrt mehrere bemerkenswerthe Gemälde derselben.

Wie aus dem Bisherigen hervorgeht, war es nicht das Feld der Malerei, auf welchem die Carstens'sche Saat die besten Früchte trieb. Das verhinderte die allzu kurze Dauer der classicistischen Gesammtanschauung, das Hereinspielen mehrerer zum Theil ähnlicher Schultendenzen (Mengs und David) und die Zähigkeit der Tradition, deren Ausrodung nicht so vollständig gelungen war, um nicht mehr beeinträchtigend fortwuchern zu können. Weit gründlicher und erfolgreicher entfaltete sich der classicistische Umschwung auf jenem Gebiete, dem Carstens bei seinem Studium nach den Meißeldenkmälern des Alterthums wie bei seiner hinsichtlich des Kunstgebietes mehr neutralen Beschränkung auf die Zeichnung mindestens ebenso nahe stand als der Malerei, nemlich im Gebiete der Plastik. Die Bildnerei vermochte sich der Classicität weit unmittelbarer hinzugeben als die Malerei, indem die Vorbilder formell wie gegenständlich in absoluter Mustergiltigkeit sich darstellten, während die unmittelbare Benutzung der Reste antiker Malerei, die sich in der Hauptsache auf die mehr decorativen Handwerkerarbeiten von Herculaneum und Pompeji, wie der griechischen und italischen Vasenmalerei beschränkten, einen W. Tischbein wenig gefördert, Carstens aber kaum angeregt hatten. War sich doch Winckelmann selbst, der zu den Wiedererweckern der classicistischen Plastik gehörte, keineswegs klar über das Verhältniß, in welches sich die Malerei mit dem Alterthum zu setzen habe. Ueberdies waren ein Canova und Flaxman schon vor Carstens in der Plastik dem Geiste des Alterthums so nahe gerückt, daß die völlige Abstreifung der unmittelbaren Zeittradition und die Erreichung des Vorbildes, so weit sie dem 19. Jahrhundert überhaupt möglich ist, mit dem nächsten Schritte gelingen mußte, sobald sich der Künstlergeist fand, der hiezu Ernst, Kraft und Begabung genug besaß.

Dieser war aber in einem Dänen erschienen, in welchem

sich der Höhepunkt des Classicismus darstellen sollte, nemlich in Albert Thorwaldsen.* Die zu Vergötterung gesteigerte Verehrung der Dänen für den großen Meister ließ sie seinen Stammbaum bis in ein sagenhaftes Heldengeschlecht (den dänischen König Harald Hildetand und den isländischen Häuptling Oluf Paa), ja selbst bis zu einem nordischen Gott empor verfolgen, während doch kaum Ort und Zeit seiner Geburt mit Bestimmtheit angegeben werden kann. Deutsche Verehrer dann wollten ihn auf dem Meere geboren oder in Deutschland erzogen werden lassen, damit er entweder keinem oder unserem Vaterlande angehöre. Gewiß ist nur, daß seine Familie aus Island stammt, woher sein Vater Gottschalk als Bildschnitzer oder vielmehr als Verfertiger von plastischen Schiffszierden nach Kopenhagen übersiedelte, und wahrscheinlich ist, daß Albert 1770 zu Kopenhagen geboren wurde. An derselben Akademie aber, an welcher sechs Jahre nach Thorwaldsen's Geburt Carstens seine ersten künstlerischen Schritte machte, sog auch der talentvolle „Bertel“ die Milch seiner Kunstkindheit. Ohne Zweifel werden hierin auch wie bei Carstens die Antikenabgüsse mehr gewirkt haben als die Unterweisung seiner Lehrer, obwohl der Bildhauer C. F. Stanley, in Italien gebildet, den Uebergang zur Classicität zu vermitteln strebte. Die Begabung des Kunst-

* Fr. Brun, Etwas über Thorwaldsen. Morgenblatt 1812 Nr. 191 fg. Abbé Missirini, Thorwaldsen, tutte le opere con illustr. Roma 1831. J. M. Thiele, Leben und Werke des dänischen Bilhauers Bertel Thorwaldsen. Kopenhagen und Leipzig 1832 und 1834. H. C. Andersen, B. Thorwaldsen, übers. v. Reuscher. Berl. 1845. Thiele, Thorwaldsen's Leben nach nachgelassenen Papieren des Künstlers, übers. v. H. Helms. Leipzig 1852. E. Plon, Thorwaldsen, aus dem Französischen nach der zweiten Auflage übers. v. M. Münster. Wien 1875. C. Fred. Wilckens, Züge aus Thorwaldsen's Künstler- und Umgangsleben. Nach der zweiten dänischen Ausg. v. Theod. Schorn. Kopenhagen 1875.

jüngers offenbarte sich bereits in einem Preisstücke, einem ruhenden Amor,* der gerade in der scharfen Härte der Durchbildung den Gegensatz gegen die traditionelle Behandlungsweise und den Ernst seiner Auffassung recht erkennen läßt. 1793 errang er den großen akademischen Preis und damit die Anwartschaft auf das römische Stipendium, dessen verzögerte Erledigung ihm jedoch noch Gelegenheit verschaffte, in dreijährigem Studium die bis dahin sehr lückenhafte literarische Ausbildung nachzuholen. Nun folgten Jahre schwerer Prüfungen. Fast ein volles Jahr mußte er sich an den Bord des Kriegsschiffes Thetis gebannt sehen, welches ihn, da die Reise zu Lande der Kriegsunruhen wegen nicht räthlich geschienen, aufgenommen, aber auf der Fahrt um die Westhälfte von Europa lange gekreuzt hatte; dann endlich zu Neapel den Boden Italiens betretend, bekämpfte er mit Mühe das Heimweh, welches ihn schon unter den Flaggen der im Hafen liegenden Schiffe das weiße Kreuz auf rothem Grunde suchen ließ, um wieder in's Vaterland zurückzukehren, und endlich in Rom angekommen, fand er in seinem Landsmann, dem gelehrten Zoëga, mehr einen Tadler als Berather. Bald erschienen diesem seine Arbeiten zu sklavische Nachahmungen der Antike, bald zu wenig im Geiste der Griechen, und eine Reihe von Skizzen, welche den Gelehrten wie den Künstler nicht befriedigten, brachen unter dem Hammer des Letzteren wieder in Stücke. Da war es Carstens, welcher den Weg wies und selbst Impulse gab, so daß endlich, wie Thorwaldsen sagte, „der Schnee von seinen Augen thaute“. Den Carstens'schen Einfluß aber bezeugte Thorwaldsen mit Wort und That, indem er einerseits wiederholt erklärte, „daß er Alles, was er sei, nur

* Originalgypsabgüsse (nach dem Modell geformt) von fast allen Werken Thorwaldsen's im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen. Nach diesen die Stiche des Thiele'schen Kupferwerkes und die guten Photographien von Budtz, Müller & Cie. Bredgade in Kopenhagen.

Carstens verdanke, und daß er ohne ihn schwerlich den rechten Weg gefunden haben würde",* indem er ferner sich Mühe gab, Carstens'sche Compositionen, wenigstens in Copien zum Theil von eigener Hand, zu sammeln, und endlich sogar seine früheren plastischen Compositionen nicht blos in Carstens'scher Auffassung, sondern selbst nach dessen Vorbildern entwickelte. So entstand auch der denkwürdige Jason nicht ohne Reminiscenz an Carstens' Argonautika und dessen Theseus, gleichsam als letzte Schulprobe. Denn das Stipendium war zu Ende und wenn auch Zoëga's Züge beim Anblick des letzten Werkes sich aufgeheitert, Canova rückhaltlos von „dem neuen und grandiosen Styl des jungen Dänen" gesprochen, und Friederike Brun das Werk nicht blos durch ein Gedicht** gepriesen, sondern den Künstler zum Zweck der Abformung der Statue unterstützt hatte, so zeigte doch Niemand Lust, ihn ernstlicher zu beschäftigen und dadurch als fertigen und selbständigen Meister anzuerkennen. Er hatte sich daher entschlossen, nach der Heimat zurückzukehren, vielleicht ungewiß, ob ihn nicht das Schicksal dazu bestimmt habe, sein karges Künstlerbrod wie sein Vater und er selbst in früheren Jahren, wieder an den Werften von Kopenhagen damit zu suchen, daß er Gallionbilder für dänische Fregatten schnitzte und ergänzte. Schon hielt im Spätherbst 1803 der Vetturin vor der Thüre, Koffer und Mappen waren aufgeschnürt, da kam der Reisegenosse mit der Erklärung, daß man noch einen Tag bleiben müsse, da der Paß nicht in Ordnung sei. Der Tag des Aufschubes aber wurde folgenschwer. Denn an jenem Tage kam ein begeisterter englischer Kunstfreund, Sir Thomas Hope in Thorwaldsen's, vormals Flaxman's Atelier,

* E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. IV. S. 87. In ähnlicher Weise sprach sich Thorwaldsen dem Cornelius gegenüber aus. Vgl. Riegel in Fernow's Carstens. S. 322.

** In Wieland's Neuem deutschen Mercur 1803. III. 485.

sah den Jason, und bestellte ihn sofort in Marmor, die Forderung des Künstlers sogar überbietend.

Thorwaldsen blieb, und sein ganzes folgendes Leben gestaltete sich gleichsam als ein künstlerischer Triumphzug. Seinem selbst von zeitweiliger Kränklichkeit nur wenig beeinträchtigten ruhigen und beharrlichen Fleiße und dem Schaffensvermögen, wie es ihn sein langes Leben fortan nicht verließ, entsprach nemlich von nun an die lebhafteste Anerkennung, welche vielleicht irgend einem Künstler aller Zeiten zu Theil geworden ist. So verzögerte sich schon durch Häufung der Bestellungen und Arbeiten die Vollendung des Jason um ein Vierteljahrhundert; und wäre vielleicht nie erfolgt, wenn Hope dem Wunsche des Künstlers, sich irgend ein anderes seiner späteren und vergleichungsweise gediegeneren Werke dafür zu wählen, entsprochen hätte. Und Hope war in der That in seinem Beharren von richtigem Takte geleitet worden; denn am Jason haftet nicht blos der äußere Ruhm seiner epochemachenden Geschichte, sondern er sprach auch den Geist der neuen Classicität unmittelbarer, ursprünglicher, markiger und wärmer aus, als dies in spätern Werken der Fall war, wo häufig der allzu enge Anschluß an die Antike der originalen Erscheinung, die formale Vollendung und virtuose Behandlung dem Eindrucke warmer Empfindung und Lebensfähigkeit Abbruch that.

Doch war es nicht die statuarische Kunst, in welcher sich der Künstler am liebsten und bahnbrechendsten bethätigte, sondern das Relief, welches durch ihn einen ganz neuen und classisch correkten Aufschwung nahm. Es ist oben erwähnt worden, daß Canova's Schwäche vornehmlich am Relief zu Tage trat, in welchem er stets zum Malerischen abirrend, zu keiner stylvollen, d. h. specifisch plastischen Behandlung gedieh. Hier galt es, von dem künstlerischen Vorbilde Carstens' abzulenken und den Meißel nach griechischem Vorgange wieder in ein Recht einzusetzen, das

seit langem verloren war. Denn nicht blos die Reliefplastik der Renaissance, sondern auch die des Mittelalters, und selbst des cäsarischen Rom kennt vornehmlich in Compositionen, die aus mehreren Figuren bestehen, die Grundgesetze dieses Kunstzweiges nicht und arbeitet fast durchgängig in malerisch und perspektivisch gedachten Conceptionen, statt den Grundsatz der stricten Doppelbegränzung durch den Grund wie durch die ursprüngliche Erhebung der Platte, dieser Einspannung der Darstellung zwischen zwei Flächen festzuhalten. Da es nun der Plastik an dem malerischen Hilfsmittel der Luftperspektive fehlt, so konnte durch die Vernachlässigung dieses Grundsatzes leicht eine unangenehme und den Eindruck der Unwahrheit, ja Unmöglichkeit machende Häufung der Figuren entstehen, während das griechische Relief in klarem Nebeneinander den Vorgang darzustellen strebte. Auch Thorwaldsen überwand nur in allmäligem Fortschritt diese Klippe einer fast zweitausendjährigen Ueberlieferung, wie seine ersteren Reliefs zeigen, ja es stellt in diesem Betracht sogar seine zweite Reliefschöpfung, „der Tanz der Musen um die Grazien“ (1804) mit der „Wegführung der Briseis“ (1803) verglichen einen Rückschritt und starkes Anlehnen an Canova dar. Auch von dem Maaß und Adel, von dem „aufgewühlten Meer des Innern bei ruhiger Oberfläche“, wie es die hellenische Plastik auszeichnet, verräth Thorwaldsen's Achill noch keine Spur. Wie gediegen erscheinen dagegen das gleichwohl nicht unabhängig von der Carstens'schen Composition nachmals als Gegenstück zu der Briseis ausgeführte Relief „Priamus von Achill die Leiche Hektor's erbittend“, oder „Hektor's Abschied“, ferner die Amor-Idyllen, die späteren durch zahllose Nachbildungen weltbekannt und im vollsten Sinne des Wortes populär gewordenen Medaillons der „vier Jahreszeiten“ und „Nacht und Morgen“. Vor allen Reliefarbeiten geschätzt wird aber das große Frieswerk des Alexanderzuges, zu welchem 1811 die

Ausschmückung des Quirinal für den Empfang Napoleon's die Veranlassung gab. Wohl liegt auch diesem — wie die meisten Werke des Künstlers dem Motive nach unselbständig sind — in den hervorragenderen Theilen der unerreichbare Parthenonfries der Phidias'schen Werkstatt zu Grunde, und es möchte daher vielleicht die Erinnerung daran ungerecht machen gegen die Leistung des Dänen, da der Vergleich beider Werke dem letzteren nicht allzu günstig sein dürfte. Trotzdem kann nicht bezweifelt werden, daß dasselbe als die höchste Schöpfung der modernen Classicität im Gebiete des Reliefs zu bezeichnen ist. In der That ist auch, da die unglaublich rasche Herstellung* kein eingehendes Studium, kein wählerisches Abwägen zuließ, die verständnißvolle Sicherheit in der Anlage wie in der classischen Formgebung nur auf's höchste zu bewundern. Allein es kann anderseits nicht verschwiegen werden, daß das entschiedene Uebergewicht des formalen Talentes über den Gehalt sowohl dem Gedanken wie der Phantasie und Empfindung nach, und das gewiß erfolgreiche Bestreben dem antiken Vorbilde äußerlich möglichst nahe zu kommen, den Beschauer weniger erwärmt, als dies Werke von weit geringerer technischer Vollendung, aber dafür größerer Eigenart der Erfindung des Ausdrucks und der Durchbildung zu bewirken pflegen. Verfasser dieses zieht auch der gefeierten Schöpfung jene kleineren Reliefarbeiten vor, in

* Das Original (in Gyps) befindet sich im Quirinal, nach Zeichnungen von F. Overbeck gest. von Bettelini und Marchetti. Napoleon hatte eine modificirte Replik in Marmor bei dem Künstler bestellt und sogar schon die Hälfte der geforderten Summe an denselben gelangen lassen, als sein Stern erblich, wodurch das Werk um die zweite Hälfte des Kaufpreises an den Grafen Sommariva für dessen Besitzung am Comersee gelangte. Ein drittes Marmorexemplar wurde für das Christianburger Schloß in Kopenhagen ausgeführt. Ein Gypsabguß befindet sich im Speisesaal des Palais Luitpold (vormals Leuchtenberg) in München. —

welchen irgend ein anmuthvolles, aber lediglich anekdotenhaftes Motiv der Anforderung an tieferen Inhalt überhebt und das Ueberwiegen der Formgebung über den Gehalt weniger ersichtlich werden läßt. Hieher gehören namentlich die Darstellungen aus dem erotischen Kreise, wie das anakreontische Bild mit dem von der Biene gestochenen Amor, welcher der Venus sein Leid klagt, oder das nicht minder reizende Idyll, eine Schäferin mit dem Nest von Amoretten auf dem Schoße darstellend, welchem eben einer der Kobolde seine Fittiche erprobend entschlüpft, wenn auch hierin wieder nicht zu verkennen ist, welchen Einfluß die Canova'sche Grazie doch auf den Künstler ausgeübt.

Der Mangel an Gehalt und Tiefe tritt uns auch an den idealen statuarischen Werken entgegen, wenn wir uns nur einen Augenblick daran erinnern, wie die griechischen Meister vor Allem darauf ausgingen, die Idee der darzustellenden mythischen Persönlichkeit durch eine fast unergründliche Tiefe der Charakteristik zu verkörpern. Wir finden Thorwaldsen vielmehr auf dem Standpunkte der römischen Marmorbildner der ersten Kaiserzeit, welche sich die Sache durch Verallgemeinerung der Ideale zu erleichtern wußten, und auf die große Mannigfaltigkeit der hellenischen Typen verzichteten. Attribut und Attitüde müssen in der Hauptsache eine durchgeführte Charakteristik ersetzen. Ja es ist bezeichnend für die mehr äußerliche und formale Kunstauffassung des Meisters, daß Zufälligkeiten der untergeordnetsten Art die Motive gerade seiner berühmtesten Werke wurden. So hatte er, mit der schönen Gruppe, Ganymed dem Adler des Zeus die Schale darreichend, beschäftigt, seinem Modellknaben einen Moment der Ruhe gewährt, und als dieser ein Knie mit der Rechten faßte und emporzog, das Motiv festgehalten und zu dem berühmten fünfmal in Marmor ausgeführten Hirtenknaben verwerthet. Ein andermal hatte er auf einem Spaziergange im Corso einen Facchino halb auf einem Ecksteine

sitzend getroffen und aus dessen Stellung den nicht minder berühmten und viermal wiederholten Mercur als Argustödter entwickelt. Daß unter solchen Umständen Hermes nicht viel mehr als der costümirte und mit Attributen ausgestattete „Müssige“ war, neben dessen lässiger Stellung alles übrige als nebensächlich und wenig mehr denn mimische Attitüde erscheint, ist so selbstverständlich, daß man sich darüber wundern muß, wie das Werk, gegen dessen formale Vollendung und berechtigte Berühmtheit unter allen Thorwaldsen'schen Statuen nichts einzuwenden ist, nicht blos als das schönste, sondern als das „bedeutungsvollste“ Werk der neuern Kunst gepriesen werden konnte. Auch die berühmten Grazien erscheinen lediglich als eine Gruppe von drei schönen Jungfrauen, von der Charakteristik der Charis so weit entfernt, daß sie in ihnen nicht einmal formal, nemlich im Flusse der Umrisse und Linien, welche fast an's Harte streifen, gelungen erscheint. Während man sich demnach wohl schwer entschließen dürfte, diesen selbst vor den manierirten Grazien Canova's den Vorzug zu geben, wird wenigstens der Formensinn an andern Idealschöpfungen wie an seinem herrlichen Ganymed, dem trefflichen Adonis, seiner Hebe, Psyche u. s. w. in einer Weise befriedigt, wie dies die Plastik seit dem Alterthum selten mehr erzielt hatte. Sein Talent, die classischen Formen scharf und sicher zu erfassen, machte ihn auch als Restaurator unübertrefflich, wie er dies an der Ergänzung der sog. Aegineten in glänzender Weise bewiesen und durch eine selbständige Arbeit im archaischen Style, die berühmte Spes im Humboldt'schen Schlosse zu Tegel, noch weiter bewährt hat.

Ein nicht geringer Theil seiner Kunstthätigkeit aber war, vielleicht weniger seiner Neigung und Richtung als den Umständen seiner Zeit und den Forderungen der Besteller entsprechend, dem Bildnisse gewidmet. Daß ihm hierin die classische Schulung zu statten kam, und daß er es auch verstand, in classischem Geiste

seine Gestalten zu heben und zu adeln, beweisen seine Werke. Das colossale Reiterbild des Churfürsten Maximilian I. von Bayern zu München, die Standbilder Gutenberg's zu Mainz und Schiller's zu Stuttgart gehören zu den besten Porträtstatuen der Neuzeit, wenn auch gegen die Auffassung Schiller's, welcher statt als ein Vorkämpfer der Freiheit das Haupt zu erheben, es vielmehr als Denker senkt, mit Recht Einwendungen erhoben worden sind. Die für Warschau hergestellten Werke: das Reiterbild des Fürsten Poniatowsky und die Statue des Copernicus, wie die Königstatuen zu Kopenhagen und Roeskilde vermag ich nicht zu beurtheilen, die Statue Lord Byron's in Cambridge erreicht jedoch die obengenannten an Werth nicht, und noch weniger die Conradin's in S. Maria del Carmine zu Neapel, welche übrigens erst nach des Meisters Tod von P. Schöpf vollendet worden ist.

Daran reihen sich die Grabdenkmäler, von welchen die des Papstes Pius VII. in der Peterskirche zu Rom und das des Herzogs von Leuchtenberg in der Michaelskirche zu München die hervorragendsten sind. Wie es aber an dem letztern dem Künstler bei aller formalen Schönheit der Modellirung an der Gabe fehlt, das an sich etwas barocke Motiv (der Fürst reicht, im Begriff in die Grabespforte einzutreten, der Muse der Geschichte den gewonnenen Kranz) in die rechte Lebendigkeit zu setzen, so verhinderte auch die plastisch unzugängliche Symbolik der beiden Hauptfiguren neben der thronenden Gestalt des Papstes, der Sapientia coelestis und der Fortitudo divina an dem Papstdenkmal einen bleibenden Erfolg. In trockener Allegorie bewegen sich auch die Reliefgrabdenkmäler des Philipp Bethmann, der Baronin Schubart und der Auguste Böhmer, wenn auch nicht verkannt werden kann, daß bei ihnen des Künstlers Herz und persönliches Interesse mehr angeregt erscheint, als dies gewöhnlich der Fall war.

Das Uebergewicht des Formalen über Gehalt und Empfindung mußte sich aber vornehmlich in dem Gebiete sichtbar machen, welches der Plastik wegen der in demselben unbedingt erforderlichen Unterordnung der Form unter Innerlichkeit und Ausdruck an sich am wenigsten zugänglich ist, nemlich in den Darstellungen aus dem Reiche der christlichen Religion. Die Ansicht Thorwaldsen's selbst, daß die Bildhauerei dem protestantischen Gottesdienste sich ebenso innig anschließe, wie die Malerei dem katholischen, beruht lediglich auf dessen Erkenntniß, daß die Malerei dem protestantischen Culte weniger als dem katholischen entsprechend sei, muß jedoch insoferne bestritten werden, als der erstere Cult dafür in der Plastik seine Entschädigung finden könne. Indeß hatte er auf diesem Felde frühzeitig einen glücklichen Anlauf genommen in dem schon 1807 bestellten Taufbecken für die Brahe-Trolleburgerkirche in Fünen, einem Würfel mit Reliefs auf den vier Seiten, welche die Taufe Christi, Maria mit den beiden Kindern, Christus als Kinderfreund und drei schwebende Engel darstellten. Es war die erste an ihn gelangte Bestellung aus der Heimat und er hatte sich ihr nicht blos mit großer Liebe unterzogen, sondern war auch von dem Erfolg selbst so zufrieden, daß er sich entschloß, mit einer Wiederholung die Kirche seiner Urheimat, Myklabye in Island, zu beschenken. Ein Jahrzehnt verging, ohne daß sich Thorwaldsen zur Inangriffnahme eines zweiten christlichen Werkes veranlaßt sah, und auch als Kronprinz Ludwig von Bayern 1817 einen Fries mit der Darstellung des Lebens Jesu verlangte, konnte der Künstler sich zunächst nur zur Modellirung der Schlußscene, die Frauen am Grabe Christi, entschließen, zu welchem im nächsten Jahre das Anfangsrelief (Verkündigung Mariä) hinzukam. Die nächstfolgenden Reliefwerke für die Kapelle von Palazzo Pitti und für S. Annunziata in Florenz sind ohne Belang. Als er jedoch 1819 zum

erstenmale nach Kopenhagen zurückkehrte, ließ er sich bestimmen, nachdem zunächst nur von der Herstellung einer Christusstatue die Rede gewesen, die Ausschmückung der Frauenkirche daselbst in der umfassendsten Weise zu übernehmen und schritt nach seiner Rückkehr in die Tiberstadt sogleich an's Werk. Der Giebel erhielt eine aus vierzehn Statuen bestehende Gruppe aus Terracotta, die Predigt des h. Johannes des Täufers in der Wüste darstellend, welche (nach den Umrissen in Thiele's Kupferwerk beurtheilt) vielleicht das Gelungenste des Ganzen ist. Im Pronaos über dem Portal stellt ein Reliefsfries den Einzug Christi in Jerusalem dar. Im Innern reihen sich an die Colossalstatue Christi in der Apsis beiderseits die Standbilder der zwölf Apostel, während ein den Weg nach Golgatha darstellender Fries, von einigen dem Alexanderfries an künstlerischem Werth gleichgestellt, sich über der Altarnische hinzieht. Kleinere Friese, Reliefs und statuarische Arbeiten schmücken andere Stellen; selbst die Almosenbüchse, seitdem zehnfach von Spendern bedacht, ist mit einem passenden Bildwerk versehen und ein knieender Engel hält die Taufschale. Für den Christus*, welcher mit ausgebreiteten Armen und nach den göttlichen Begrüßungsworten: Friede sei mit Euch! dargestellt ist, schuf Thorwaldsen sechs verschiedene Skizzen, bis er sich selbst genügte, und hat auch in der That eine würdevolle und grandiose Auffassung erreicht; die Apostel aber wurden, wie auch die Giebelgruppe und die Reliefs nach Skizzen des Meisters von dessen Schülern modellirt. Daß die Apostel über die des Altmeisters Peter Vischer am Sebaldusgrabe an künstlerischem Werthe hinausgingen, ist eben nicht zu behaupten; es muß aber auch daran erinnert werden, daß nur von einigen Aposteln eine

---

* In galvanoplastischer Nachbildung auch im Atrium der Friedenskirche bei Potsdam befindlich.

künstlerisch faßbare Charakteristik in den heiligen Büchern vorliegt und der Künstler dadurch doppelt an eine lediglich äußerliche Unterscheidung der einzelnen Gestalten gewiesen war.

Wenn demnach die Beurtheilung des großen Dänen nicht allzu günstig und entschieden ungünstiger als sonst landläufig ist, lautet, so beruht dieß auf dem doppelten Grunde, daß einerseits Thorwaldsen seiner vorwiegend receptiven Begabung wegen nicht zu den bahnbrechenden Künstlern, wie sie uns im Gebiete der Plastik z. B. in G. Schadow und in Rauch begegnen, gerechnet werden darf, und daß die Gerechtigkeit erfordert, da einen um so gewissenhafteren Maaßstab anzulegen, wo der Ruhm nicht blos zu ungerechtfertigter Höhe gestiegen, sondern überhaupt maaßlos geworden ist. Wir können uns die Sage als solche gefallen lassen, wonach ein Phidias vor dem höchsten Werke seiner Hand, des Alterthums und aller Zeiten die göttliche Approbation erflehte und in der Gestalt eines Blitzstrahles erhielt; allein wir müssen das in verschiedenen Büchern mit einer gewissen Andacht wiederholte Bestreben zurückweisen, den verschiedensten Zufälligkeiten in den Schicksalen Thorwaldsen's den Charakter des Wunders aufzunöthigen. Ist auch die Eigenthümlichkeit des Zufalls mit dem Jason nicht zu leugnen, so berechtigt sie doch nicht dazu in anderen Zutreffen eine Kette von Aeußerungen des göttlichen Schutzes zu erkennen, in welchen mit Thorwaldsen und einigen seiner hervorragenderen Werke die Kunst sich des allerhöchsten Protektorates und eklatanter himmlischer Auszeichnung zu erfreuen hatte. Wenn z. B. unter anderen halberfundenen Anekdötchen ein Sturm machtlos erscheint gegen ein Boot, in welchem der Künstler sitzt, wie weiland gegen den Nachen, der Cäsar über das jonische Meer führte, wenn eine Kugel in seinen Gewändern erlahmt, ohne das Leben zu gefährden, wenn Räuber vergeblich seiner harren, weil er gerade damals einen ganz ungewöhnlichen Weg genommen, wenn

ein seltenes Nordlicht oder ein Regenbogen seine Rückkehr in die Heimat feiert, wenn ferner ein Blitz alles ringsum vernichtet und Amor und Psyche verschont, das Meer die versunkene Venus zurückgibt, beim Einsturz seines Studio der Adonis, wie von unsichtbarer Hand gehalten, allein unversehrt über den Trümmern schwebt, so sollte man doch den „uomo divino“ wie ihn Canova nach Besichtigung des Adonis nennt, nicht allzubuchstäblich nehmen. Rühmlich bleibt, daß der Künstler die schwindelnde Ruhmeshöhe, zu welcher ihn nebst seinen unleugbaren Verdiensten ein seltenes Glück erhob, so durchaus edel ertrug. Voll von Anerkennung alles Tüchtigen an seinen Kunstgenossen und in naiver Hingebung an seinen Beruf, rastlos fortarbeitend bis an den Abend seines beneidenswerthen Todes scheint er von seiner Vergötterung, worin sich namentlich seine Landsleute überboten, kaum eine Ahnung gehabt und seinen schlichten in gewissem Sinne kindlichen Sinn und sein gerades wohlwollendes Wesen bewahrt zu haben. Treu wie er gegen seine Freunde, so war auch ihm das Glück bis zu seinem Ende. Es hatte ihm selbst, wenn nicht die Ahnung, so doch den Kampf des Todes erspart: wenige Stunden, nachdem er den Modellirstab weggelegt, sank er im heiteren Kreise der Thalia (1844) in den ewigen Schlummer und fand das gewünschte eben vollendete Grab mitten unter seinen Schöpfungen, im Thorwaldsen-Museum seiner Vaterstadt.

Er hatte lange genug gewirkt, um einen stattlichen Kreis von Schülern aus allen Ländern um sich versammeln zu können. Von seinen Landsleuten ist H. W. Bissen* zu nennen, von Geburt ein Deutscher (geb. zu Schleswig 1798, als Professor an der Akademie zu Kopenhagen 1868 gestorben), aber seiner Ausbildung, Thätigkeit und Lebensstellung nach ein Däne, einer

* Nekrolog. Lützow Zeitschr. f. bild. Kunst. 1868. Beibl. S. 138.

der bevorzugten Gehilfen des Meisters, dem auch die Ausführung seiner unvollendeten Werke testamentarisch übertragen wurde. Und wenn er auch die Feinheit und Fruchtbarkeit Thorwaldsen's nicht erreichte, so kam ihm doch Niemand in dem kraftvollen Styl wie in dem männlichen Ernste der Auffassung näher. Seine Hauptthätigkeit fällt jedoch erst in spätere Zeit, nachdem er erst mit der Walküre (1835) seinen Ruhm begründet hatte. Obgleich zunächst seinem Lehrer entsprechend in Gegenständen des griechischen Mythos thätig, hatte er es sich doch vornehmlich zur Aufgabe gemacht, den in dänischen Kreisen Thorwaldsen gegenüber öfter wiederholten Wünschen zu genügen und an die Stelle der griechischen die nordische Götterwelt zu setzen, wozu ihm die Ausstattung des Christiansburger Schlosses reichliche Gelegenheit gab. Im höheren Alter aber wandte sich der Künstler der naturalistischen Richtung zu, wovon das Denkmal der Schlacht von Fridericia als „der tapfere Landsoldat" bekannt, und der noch bekanntere Löwe von Idsted vom Flensburger Friedhof, jetzt nach Berlin geschleppt, Zeugniß ablegen. Seine Bildnißstatuen des Königs Friedrich IV., des Dichters Oehlenschläger und andere lassen ihn zu den hervorragenden Meistern dieses Faches zählen. Deutschland besitzt von ihm die Reliefs am Gutenberg-Monument zu Mainz.

Ihm zunächst steht H. Freund, ebenfalls ein geborner Deutscher (Bremen), † 1840 als Professor der Akademie zu Kopenhagen. Schon vor Bissen 1820 nach Rom gelangt, wurde er Thorwaldsen's intimer Freund und Genosse. Doch zeigte sich eine künstlerische Kluft hinsichtlich der Stoffe, zu welchen beide hinneigten. Denn auch Freund liebte wie Bissen die reckenhafte nordische Sage, was Thorwaldsen so wenig gerne sah, daß er geneigt war, derartige Arbeiten sogar zu verhindern. Sein hervorragendstes Werk und von bleibendem Verdienst ist der große cyklische Fries in Christiansburg, „Ragnarokr", den

Untergang der Götter und der Welt, aus welchem nur der Alfader hervorgeht, darstellend.* Auch die Werke aus dem Gebiete der griechischen Mythe, wie z. B. sein Mercur, verleugnen das Hünenhafte nicht und lassen gleichsam noch den Schmiedehammer erkennen, welchen Freund, bevor er zum Meißel griff, als ein moderner Q. Massys im Gebiet der Plastik geführt haben soll. Andere nordische Bildhauer, welche in Thorwaldsen's Atelier arbeiteten und seine Skizzen ausführten, wie Mathäi, Borup, Petersen u. s. w., können hier nur flüchtig erwähnt werden. Daß aber der unmittelbare Thorwaldsen'sche Einfluß in Kopenhagen bis in die neuere Zeit herab in voller Kraft geblieben ist, zeigen auch die Werke J. A. Jerichau's, dessen Fries, die Hochzeit Alexander's mit Roxane darstellend, in der That neben den Thorwaldsen'schen Alexanderfries gesetzt werden darf.

Von den Italienern sind Tenerani, Galli, Marchetti, Piacetti, Tacca und Benaglia des Dänen hervorragendere Schüler, denen übrigens von den Schülern Canova's Tadolini, Aureli, Fabris, Pozzi, Baruzzi und Cecharini wenigstens das Gleichgewicht gehalten wird, wenn nicht ihre Richtung selbst noch jetzt als die unter den Mormorkünstlern des Apenninenlandes siegreiche zu nennen ist. Der Hervorragendste von allen bleibt indeß F. Tenerani,** geb. 1789 zu Torano bei Carrara, † 1869 in Rom. Erst bei Canova, dann bei Thorwaldsen arbeitend, ließ er sich schon 1819 durch seine fünfmal wiederholte Pandora als fertiger Meister erkennen. Seine Werke sind auch kaum von denen seines Lehrers, die übrigens auch oft von Tenerani's Hand in Marmor übertragen wor-

---

* Beschrieben im Schorn'schen Kunstblatt 1841. S. 229 fg.

** Tenerani's Werke, Lützow Zeitschrift f. bild. Kunst. 1870. Beiblatt S. 194.

den sind, zu unterscheiden; vielleicht dürften sie jedoch minder kräftig und noch ärmer an individuellem Ausdruck genannt werden. Auch er legte dem Formalen einen fast ausschließenden Werth bei, weßhalb er auch die Ausführung selbst zu besorgen pflegte und Meißel und Raspel auf's fleißigste handhabte. Seine solide Durchführung erfreut bei der effektlosen Einfachheit seiner Auffassung, durch die er sich von der modernen italienischen Plastik so vortheilhaft unterscheidet, doppelt; aber zu erwärmen vermögen seine Schöpfungen selten.

Von den deutschen Bildhauern haben manche in Thorwaldsen's Atelier gearbeitet, doch keiner ist ganz in seine Fußstapfen getreten. Dies verhinderte theils die Hinneigung der Deutschen zur Romantik, theils die von Berlin ausgehende Gegenströmung und die Erkenntniß, daß man in der realistischen Richtung G. Schadow's und dann Rauch's einen unsern Zeitanschauungen gemäßeren Weg betreten könne, als in der seit dem Zeitalter der Restauration an Terrain verlierenden Classicität. Selbst L. Tieck, classisch angelegt wie wenige Künstler seiner Zeit, lenkte in die Rauch'schen Bahnen ein, in welchen wir ihn auch zu betrachten haben werden. Hieher könnte nur ein Künstlername gesetzt werden, der jedoch durch Bildungsgang und Eigenart zum Schüler keinen Beruf besaß und deßhalb zwar in derselben Richtung, aber nicht auf demselben Wege wie Thorwaldsen ging, nemlich Joh. Martin Wagner.* Als der Sohn eines fürstbischöflichen Hofbildhauers 1777 zu Würzburg geboren, hatte er drei verschiedene Kunstphasen durchgelebt, in der Atmosphäre seines Vaters, welche natürlich ganz von Zopfthum erfüllt war, dann im Mengsianismus der Füger'schen Schule zu Wien und endlich unter dem unmittelbaren Einfluß der Antike. So lange er als Maler thätig, was bis 1817 anhielt,

---

* L. Urlichs, J. M. Wagner, ein Lebensbild. Würzburg 1867

vermochte er nicht ganz sich dem herrschenden akademischen Eklekticismus zu entwinden, welcher jedoch seine äußern Erfolge keineswegs beeinträchtigte. Denn wenige Jahre, ehe die Wiener Akademie den Begründer der romantischen Kunst relegirte, prämiirte sie den talentvollen Würzburger und auch der Goethe'sche Kreis, der von den Anfängen eines Cornelius zurückschreckte, fand eine seiner Arbeiten „Ulysses den Polyphem berauschend" des ersten Preises der Weimarer Kunstfreunde werth. Der bayerische Hof erwarb darauf 1808 ein größeres Gemälde,* welches im Colorit ungenügend, dafür in der Zeichnung streng und von beinahe harter Correctheit ist, im Muskelwerk zuweilen an Cornelius erinnert und in der Bewegung nicht selten an's Gewaltsame und Ungeschlachte streift. Das Plastische wiegt so entschieden vor, daß es nicht Wunder nehmen kann, wenn der Künstler, der 1804 für mehr als ein halbes Jahrhundert nach Rom übersiedelte, Angesichts der plastischen Schätze des Alterthums 1817 ganz zur Bildnerei übertrat, zu welcher er in einer cyklischen Umrißzeichnung, „das eleusinische Fest nach Schiller" in einer Reihe von reliefartig gedachten Blättern** den Uebergang vermittelte. Nun aber blieb er sein ganzes Leben († 1858) ein enthusiastischer Verehrer der Antike, wozu er auch dadurch, daß ihn König Ludwig von Bayern, der ihm beinahe freundschaftlich zugethan war, zum Organ seiner Antikenerwerbungen machte, die umfassendste praktische Gelegenheit erhielt. Vielleicht sind sogar seine Verdienste als Sammler für seinen königlichen Herrn — denn die Münchener Glyptothek und Vasensammlung

* „Die neun Helden vor Troja nach Agamemnon's und Hektor's Niederlage, ihre Lage erwägend". Die Skizze in der Gallerie zu Darmstadt. Ein „Orpheus in der Unterwelt" befindet sich im M. Wagner Museum zu Würzburg, eine Madonna in der v. Marschall'schen Sammlung in Carlsruhe.

** Gest. v. Ruschewey 1817.

sind zum größten Theile sein Werk und Einzelnes, wie die berühmten Aegineten hat er sogar unter Gefährdung seines Lebens durch Feindeshand, Pest und Sturm errungen — noch höher zu schätzen, als seine eigentliche Künstlerthätigkeit. Gleichwohl sind seine Werke von dem plastischen Schmuck in den Bogenwinkeln des Haupteingangs der k. Reitschule zu München, den „Kampf der Lapithen und Kentauren" darstellend, an, bis zu dem großen Friese in der Walhalla bei Regensburg und den Bildnereien am Münchener Siegesthor aller Anerkennung werth. Der Walhallafries,* welcher ihn mehr als ein Jahrzehent bis 1837 beschäftigte, erlaubt jedoch nicht ihn dem unmittelbaren Gefolge Thorwaldsen's anzureihen. Die verallgemeinernde Idealität dieses ist nemlich seine Sache nicht; er strebt überall nach Charakteristik und Individualität und geht schon des Gegenstandes wegen, welcher die Entwicklungsepoche des alten Germanenthums bis zur Einführung des Christenthums bildet, mit einer gewissen Absichtlichkeit den classischen Typen aus dem Wege. Daß er in diesem Bestreben manchmal über die Gränzen plastischer Schönheit hinausfiel, ist von dieser Tendenz unzertrennlich; erklärlich aber auch, wenn er dann in seinem darauffolgenden Werke der Bavaria und den römisch gehaltenen Kampfreliefs am Siegesthor sich nicht mehr ganz in die idealen Bahnen zurückfand. Nicht selten fühlt man sich selbst an G. Schadow gemahnt, dessen schöpferische Leichtigkeit er jedoch kaum erreichte. Der Vergleich seiner Löwenquadriga** mit Schadow's Viktorien-Gespann auf dem Brandenburgerthore wird jedenfalls Wagnern unvortheilhaft sein, was nicht blos auf Rechnung der

* Beschrieben im Kunstblatt 1837, S. 144 fg.

** Das Wagner'sche Modell jetzt zum Theil im Polytechnikum, zum Theil in der k. Neuen Pinakothek zu München; in letzterer auch die von Halbig für den Guß besorgte Vergrößerung der Quadriga.

trotz ihrer Schönheit an sich an dieser Stelle sehr ungünstig wirkenden Löwen zu setzen ist, sondern mehr in der auch hier nicht zu leugnenden Gewaltsamkeit der Stellung ihrer Lenkerin liegt. Composition und Charakteristik entbehren nemlich bei ihm stets des Naiven, zufällig und selbstverständlich Erscheinenden und verrathen vielmehr etwas Gesuchtes und Studirtes, Professorenhaftes und prosaisch Gelehrtes und nicht selten ein Zuviel von Ausführung und Detail. Deßhalb vermochte er sich auch gegen den wachsenden Ruhm seines jüngeren Landsmanns L. v. Schwanthaler nicht zu behaupten, welcher jedoch, obgleich ebenfalls in den Jahren 1826 und 1832 bis 1834 der Unterweisung Thorwaldsen's genießend, sowohl der Zeit wie seiner mehr romantischen Anschauung nach in einer späteren Periode zu behandeln sein wird. Immerhin aber überragte M. Wagner seine Münchener Kunstgenossen, wie J. Haller, geb. zu Innsbruck 1792, † zu München 1826, als dessen Hauptwerke einige Marmorstatuen der Glyptothekfaçade zu betrachten sind, J. Leeb, geb. zu Memmingen 1790, † 1862 zu München, der ebenso wie jener auf Kosten des Königs Ludwig in Rom unter Thorwaldsen's Leitung seine Studien gemacht hatte, aber später meist unter Schwanthaler arbeitete; Joh. E. Mayer, geb. zu Ludwigsburg, † zu München 1846, als Restaurator rühmenswerth; L. Schaller, geb. zu Wien 1804, † zu München 1865, von M. Wagner und Thorwaldsen gleich hoch geschätzt, und durch seinen Herder in Weimar in weiteren Kreisen bekannt.

Untergeordnet erwiesen sich Wagner's Stuttgarter Zeitgenossen aus der Dannecker-Thorwaldsen'schen Schule, namentlich der älteste Schüler Dannecker's F. Distelbarth. Auch Th. Wagner, geb. zu Stuttgart 1800, wie jener vornehmlich im k. Lustschlosse Rosenstein thätig, erreichte die Bedeutung seines Namensvetters nicht. In classicistischen Werken nicht ohne Ver-

dienst erscheint er dagegen von der armseligsten Trockenheit in geschichtlichen Darstellungen, wie seine Reliefs am Piedestal der Denksäule des Stuttgarter Schloßplatzes beweisen, welche in den Schlachtscenen von La Fère Champenoise, Brienne und Sens bei sehr correcter Nachbildung nach dem Leben (besonders in den Pferden) aber bei völligem Mangel an plastischer Stylisirung wie an Poesie nur die nüchternste Darstellung des Vorgangs, zerstückt in zusammenhangs- und bedeutungslose Details, geben. Als die hervorragendsten Nachfolger Dannecker's dürften C. Mack aus Stuttgart (geb. 1799, † 1834), ferner C. Weitbrecht aus Stuttgart zu nennen sein, dem allerdings eine drückende Jugend, wie seine Verwendung als Modelleur in der Eisengießerei zu Wasseralfingen manche Fesseln auferlegt und ein früher Tod (1837) ein vorzeitiges Ziel gesteckt hat. Dennoch scheint er durch seinen Fries im Festsaal zu Rosenstein,* die vier Jahreszeiten oder vielmehr ländliche Beschäftigungen darstellend, die Arbeiten seiner Collegen daselbst durch frische Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Formgefühl überboten zu haben. Zur Dannecker-Thorwaldsen'schen Schülergruppe sind ferner J. H. Zwerger aus Donaueschingen und H. Imhof aus Bürglen (Uri) zu zählen, welche jedoch ihrer hauptsächlichen Thätigkeit nach einer spätern Periode angehören, ohne übrigens selbständige Bedeutung zu erlangen. Außer diesen dürfte der unter Thorwaldsen's Einfluß stehende deutsche Bildhauer J. Schaller, geb. zu Wien 1777, † daselbst 1842, vorwiegend im Bildniß thätig und durch seinen A. Hofer in der Franziskanerkirche zu Innsbruck bekannt, beizuzählen sein; endlich H. A. Kümmel aus Hannover, geb. 1810, † zu Rom 1855, dessen Ballonschläger, Knöchelspielerin und Penelope seinen Ruhm begründen; zahlreicher anderer Bildhauer nicht zu gedenken, welche ohne hervorstechendes Eigen-

* Der Entwurf befindet sich in der Marschall'schen Sammlung zu Carlsruhe. Lith. v. Wenng. Stuttg. 1829. 1833.

verdienst mit mehr oder weniger Tüchtigkeit in des Meisters Bahnen wandelten.

Eine ähnliche Stellung, wie sie Thorwaldsen für die Bildnerei der classicistischen Periode einnahm, behauptete in vielleicht noch umfassenderer Weise Schinkel im Gebiete der Architektur. Wir haben oben (Seite 91 u. f.) die architektonische Thätigkeit eines J. G. Langhans, H. Gentz, N. F. v. Thouret, F. Weinbrenner, F. W. v. Erdmannsdorf u. A. auf der künstlerischen Stufe eines Mengs und David gefunden, und mußten die ihr zu Grunde liegende Anschauung der Antike als eine, wenn nicht verfehlte, so doch einseitige und unklare schildern. Hatte man in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. in der Antike blos zierliche Eleganz gesucht, so war gegen den Schluß desselben hin der Sinn blos mehr auf das Mächtige, ja Derbe gerichtet gewesen. Die bahnbrechende Rolle aber, wie sie Carstens jener Periode gegenüber in Hinsicht auf Malerei, als der Vorkämpfer eines reineren höheren Classicismus, gespielt, hatte im Gebiete der Architektur Fried. Gilly, geb. 1771 zu Berlin als der Sohn des Oberbaurathes D. Gilly, übernommen. Ihm waren Langhans' Quellen zu trübe, und er suchte deßhalb in seinen Entwürfen auf die hellenische Kunst in ihrer Blüthezeit zurückzugehen. Auch ihm war jedoch wie seinem Zeit- und Richtungsgenossen Carstens nur beschieden, seiner Ueberzeugung in unausgeführten Entwürfen oder höchstens in einigen Privatgebäuden Berlins und der Umgebung Ausdruck zu geben; denn für monumentale Werke war in der preußischen Hauptstadt weder der Sinn vorhanden noch die politische Lage geeignet. Auch Gilly's kurzes Leben — er starb schon 1800 in einem Alter von nur 29 Jahren — ließ keine Frucht reifen, obgleich die Blüthen seiner Entwürfe keinen Einsichtigen hinsichtlich der zu erwartenden in Zweifel lassen konnten. So war es auch seine Aquarell-

skizze zu einem Denkmal Friedrich's des Großen,* welche dem jungen Schinkel, damals noch am Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin, seinen Weg und seine Mission zeigte. Ebenso waren es seine Aufnahmen des Marienburger Schlosses** gewesen, welche Schinkel's Blick von vorne herein auch für die Schönheit und den Werth der romantischen Baukunst offen hielten. Diese Arbeiten hatten es dem Jüngling, der nun selbst gegen die Einreden seiner Vormünder das Gymnasium verließ, gezeigt, was sein wirklicher Beruf war, nemlich in Gilly's Bahnen einzulenken. Bei der universellen Kunstbegabung Schinkel's würde er sonst vielleicht an der Wahl unter den Künsten schwer gelitten haben, wenn nicht daran gescheitert sein. Nun aber konnte er an Gilly, der kleine Figuren zeichnete, Architekturstücke und Landschaften malte und dem Kunsthandwerk die regste Aufmerksamkeit widmete, sehen, wie sich alles dies der Architektur unterordnen und mit ihr verbinden lasse, und trat daher unverzögert in seinen großen Beruf ein. Und wie Thorwaldsen rückhaltlos dem Carstens die entscheidende Anregung, ja „alles, was er geworden," verdankte, so nannte auch Schinkel den Gilly „den Schöpfer dessen, was er sei," und erklärte, daß er, „wenn das Geringste in ihm aufkeime und einigen Fortgang finde, er diese Vortheile allein dem lehrreichen Umgang mit Gilly zuzuschreiben habe." Dürfte aber mit diesen Worten die jugendliche Bescheidenheit wohl zu weit getrieben sein, wie auch in der That G. Schadow's Wort, das Schinkeln nur als einen zweiten Gilly gelten lassen will, über das wahre Verhältniß hinausgeht, so ist doch schon durch diese Urtheile der beiden großen Zeitgenossen hinsichtlich der Bedeutung Gilly's Entscheidendes gesagt.

* Von 1797. Jetzt im Sitzungssaal der städtischen Baudeputation.

** Gilly und Raabe, Schloß Marienburg, gest. v. J. F. Frick. Berlin 1799.

Geboren zu Neu-Ruppin 1781, als der Sohn eines Pfarrers, hatte Carl Fried. Schinkel* erst sein 17. Lebensjahr erreicht, als er bei dem Oberbaurath D. Gilly den ersten Unterricht empfing und kurz darauf zu dem eben von einer größeren Studienreise zurückgekehrten F. Gilly gelangte. Indeß konnte er des Letzteren Belehrung kaum mehr zwei Jahre genießen, da Gilly's früher Tod das Verhältniß löste; aber der jugendliche Genius hatte dennoch bereits gelernt, die Schwingen zu entfalten. Doch vermochte auch er vorläufig nicht den Weg zu einer Bauthätigkeit zu finden, die größer gewesen wäre, als sie seinem Lehrer beschieden war. Nachdem er die Privatbauten des Verstorbenen ausgeführt, versiegten sogar die kleineren Aufträge, und der Künstler hatte Muße, das Engagement an einer Fayencefabrik anzunehmen, welches ihm ein kleines Einkommen sicherte, aber auch hinsichtlich der Entwicklung seines decorativen Geschmackes nicht ohne Vortheil war. 1803 hatte er soviel erübrigt, um eine Reise nach Italien antreten zu können.

Der zweijährige Aufenthalt daselbst sollte jedoch vorerst, aller Erwartung entgegen, seine classische Richtung keineswegs befestigen. Drei Mächte schienen sie vielmehr zu bekämpfen: sein malerischer Sinn, der ihn zum Landschafter drängte, der Hang zu wissenschaftlichen Publicationen, und die bereits er-

* F. Kugler, C. F. Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842. O. F. Gruppe, C. F. Schinkel und der neue Berliner Dom. Berl. 1843. G. F. Waagen, Schinkel als Mensch und als Künstler. Berliner Kalender 1844 und in Waagen's „Kleinen Schriften", herausgegeben v. A. Woltmann. Stuttg. 1875, S. 297. C. Bötticher, C. F. Schinkel und sein baukünstlerisches Verhältniß. Berl. 1857. A. v. Wolzogen, Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Berl. 1862—63. Derselbe, Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berl. 1864. H. Grimm, Ueber Schinkel und die Anfänge der modernen Kunst. Berl. 1867.

wachte Vorliebe für die Schöpfungen der Romantik. Er wird nicht müde, große landschaftliche Ansichten mit der Feder oder dem Stifte zu zeichnen oder in Sepia, Tusche und Gouache auszuführen.* Sie verrathen noch vielfach seine Zeit in dem unvollkommenen Colorit, in conventionellen Formen des Baumschlages u. s. w., auch sind die älteren keineswegs frei von den Gebrechen des Autodidakten, welchem hauptsächlich Stiche nach Claude und Poussin die Anregung gegeben zu haben scheinen; sie erheben sich aber immer über Veduten und entbehren nie der Bedeutung. In ihnen nähert sich der Künstler vielfach dem J. Koch, ohne jedoch der Energie der Farbe dieses nachzustreben. Auch für ihn ist Landschaft von der menschlichen Cultur unzertrennlich. „Reine Landschaften," sagt er selbst, „lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück . . . und der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden darin hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich nnd im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen . . . oder daß man in ihr die ganze Fülle der Cultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen läßt." In beiden Fällen bewegte sich der Künstler auf dem Boden der idealen classischen Landschaft wie Koch, wenn auch mit mehr Betonung und phantasievollerer Entfaltung der architektonischen Gebilde seiner idealen Welt. Tragen schon die Ansichten, die er aus Italien mitbrachte, von diesem Geiste die Spuren, so vermochte er in den nach seiner Rückkehr für die Gropius'schen Weihnachtsausstellungen hergestellten Panoramen dieser Richtung noch ungebundener zu huldigen. Die dazu gehörigen sieben Weltwunder waren nach den erhaltenen Skizzen überdieß auch von baukünstlerischem Werth.

* A. Woltmann, Schinkel als Maler. Zeitschrift f. bild. Kunst 1868. S. 89.

Neue Erscheinungen im Gebiete der Architekturgeschichte, wie die unteritalischen Werke des Mittelalters, fesseln ihn dergestalt, daß er einem Berliner Buchhändler den Plan zur Herausgabe eines von ihm zu illustrirenden Werkes über dieselben vorlegt. Er ist überhaupt voll von Bewunderung der Denkmäler der Romantik, und spricht sich u. A. entzückt über den Mailänder Dom aus. Dagegen erscheinen seine Urtheile über die Reste des Alterthums kühl, ja zuweilen geringschätzig. Er scheint ihnen wenig Aufmerksamkeit zu schenken, da sie „dem Architekten zumeist nichts Neues bieten, weil man von Jugend auf mit ihnen bekannt ist.“ In der That traten ihm die Eindrücke der Antike erst später und lange nach seiner Rückkehr mit verstärkter Kraft vor die Seele, während die Romantik ihren der Jugend so zugänglichen Zauber mehr und mehr verlor. Es war daher vielleicht nicht ohne wichtige Folgen, daß der Künstler unmittelbar nach seiner Heimkehr aus Italien keine Gelegenheit zu architektonischer Bethätigung fand. Auf Malerei angewiesen, wie er nun — in der traurigsten Periode Deutschlands zwischen den Jahren 1805 und 1813 — war, neigt er wirklich entschieden zur Romantik hin: mittelalterliche Städteansichten, gothische Dome, darunter Restaurationsentwürfe vorhandener und unvollendeter oder entstellter Kathedralen, waren seine Hauptgegenstände, selbst seine Gattin malte er im altdeutschen Costüm und ließ im Hintergrunde ein gothisches Bauwerk erblicken; ja er zeichnet 1810 einen Entwurf eines Mausoleums für die Königin Luise in gothischem Style, und eifert im Begleitschreiben gegen die für uns „kalte und bedeutungslose“ Antike, während erst in der Gothik „das Ideelle ausgeprägt und veranschaulicht, Idee und Wirklichkeit ineinander verschmolzen sei.“ In ähnlicher Weise empfiehlt er selbst noch 1819 seinem Könige den seit mehren Jahren vorbereiteten gothischen Entwurf eines Domes für Berlin, der übrigens zu den glänzendsten und originellsten Erfindungen

moderner Romantik gezählt werden muß. Man hört aus seinen Worten gleichsam das Rauschen des Stromes der Zeit, man sieht den Freund Cl. Brentano hinter dem Schreibenden stehen, fühlt aus dem gelegentlich selbst leidenschaftlichen Tone heraus, daß der Künstler nicht ganz eins mit sich selbst sei und jene Richtung noch nicht entschieden gewählt habe, die seinem innersten Wesen entsprach. Er hat auch die Gothik mehr von ihrer malerischen Seite erfaßt, wie sie sich ihm in normannischen Bauten oder im Dom von Mailand aufgedrängt hat, und weniger von dem Standpunkte der constructiven Consequenz, worin doch Wesen und Werth der ganzen Bauweise beruht, und wollte sich im Constructiven freie Hand behalten, was seiner regen Erfindungsgabe auch nicht anders möglich war. Auch spielten romantische Ideen, wie von dem hl. Grabe, dem hl. Gral u. s. w. herein, so namentlich in der Kuppelanlage des Domes mit den fünf Kapellen, von welchen je eine nach den Hauptfesten wechselnd geöffnet den bezüglichen plastischen Schmuck zeigen sollte. Immerhin aber würde der Dom, wenn ausgeführt, zu den bemerkenswerthesten Werken der Neuzeit gehören und den Künstler auch hierin in viel glänzenderem Lichte erscheinen lassen, als dies in seinen wirklich ausgeführten gothischen Werken, z. B. in dem Monumente auf dem Kreuzberge und in der erst 1825—1828 gebauten Werder'schen Kirche der Fall ist.

Es waren indeß seit seiner Rückkehr aus Italien und Paris (1805) mehr als zehn Jahre vergangen, als ihm das erste Monumentalwerk übertragen ward. Sein universeller Sinn hatte mittlerweile dem romantischen Zeitgeiste seine Huldigung gebracht und kehrte wieder zurück zum classischen Urquell, von welchem auch er von Gilly's Hand geführt zuerst getrunken, und nach welchem vielleicht gerade seine Versuche in gothischer Richtung den Durst gesteigert hatten. Ist doch auch uns noch sein erstgeschaffenes Werk classischen Styles, die Neue Wache zu Berlin,

eine wahre Erquickung. Wenn uns die Langhans-Weinbrenner'sche Architektur wie ein dissonirender Anachronismus, bäuerliches Pelasgerthum und gespreizter Archaismus verquickt mit schalem Putz der Spätzeit erscheint, so finden wir hier den Geist entwickelten Griechenthums, festgehalten im Ganzen wie im Einzelnen. Und zwar nicht in der Wiedergabe eines hellenischen oder römischen Vorbildes, wie sie die Architekten Englands, Frankreichs und selbst zumeist der Classicist Süddeutschlands, Klenze, anstrebten, sondern in freier Erfindung mit den Formen und Mitteln der Griechen und in einer den Alten congenialen Lösung des Problems. Zu größerer räumlicher Entfaltung konnte diese Wiedergeburt griechischer Bauweise gelangen an dem nach dem Brande von 1817 begonnenen Wiederaufbau des Schauspielhauses zu Berlin, bei welchem fast unerfüllbare Bedingungen hinsichtlich der Beibehaltung der erhaltenen Untermauern, der Unterbringung der verschiedensten Arbeits- und Requisitenräume, Concertsäle u. s. w., wie die knappen Mittel den Künstler zu einer bewundernswerthen Bewahrheitung des Satzes drängten, daß sich in der Beschränkung der Meister zeige. Die Zeit, in welcher das Schauspielhaus und das etwas jüngere Museum entstanden, gehört jedoch bereits in die Monumentalperiode deutscher Kunst, welche in einem späteren Buche zur Behandlung gelangen wird. Schinkel selbst stellt sich im weiteren Verlauf in eine Reihe neben den um einige Jahre jüngeren Cornelius, der sich freilich von jenem dadurch scharf unterschied, daß schon seine künstlerischen Anfänge im Schooße der Romantik lagen, während Schinkel die romantischen Einflüsse erst secundär erfuhr.

Sechstes Capitel.

Der Classicismus in Frankreich.

Wie die große Revolution in Frankreich keineswegs eine Erscheinung war, die als Blitz aus heiterer Luft in die überraschte Welt schlug, sondern seit Jahrzehnten sich vorbereitet hatte und die Vorboten des Gewittersturms längst Jene erkennen ließ, welche mitten in dem Taumel der Masse und in der schwülen Atmosphäre um den Thron nüchternen Sinn und offene Augen für die Zukunft hatten, so war auch der Umschwung in der Kunst keineswegs ein plötzlicher gewesen. Ja, die classische Tradition, welche seit Poussin, Racine und Corneille in Frankreich kräftiger als sonst irgendwo Wurzel geschlagen, und während der Regierungszeit Ludwig's XIV. so bemerkenswerthe Blüthen getrieben, war auch im Zeitalter Louis XV. nicht völlig erstorben. Sie hatte selbst neben den duftigen Guirlanden des Rococo ihre saft- und geschmacklosen Früchte getrieben, nach welchen es freilich Niemand mehr gelüstete, da sie sich nur als taube Hülsen erwiesen, aus denen aller Gehalt entwichen war. Es schien daher nicht wie in Deutschland der Ausrodung des Ganzen, sondern vielmehr der Beseitigung der wuchernden bunten Schößlinge zu bedürfen, welche den mehr als hundertjährigen Baum umrankt und verkümmert hatten, dann aber einer frischen und ausschließenden

Pflege des verwahrlosten Stammes nach neuen und gesunderen Principien, welche übrigens nach allen Richtungen hin und in allen hervorragenden Culturländern in der Luft lagen.

In diesem Sinne hatte schon J. M. Vien (1716—1809) zu wirken gesucht, jedoch mit zu wenig Consequenz. Hier und dort beschneidend, aber ohne Princip bald der Antike, dann wieder den Geleisen seiner Vorgänger nachstrebend, nicht selten in einem und demselben Werke getheilt zwischen der manieristischen Richtung seiner Zeit und dem Modellstudium, wie zwischen malerischem und Reliefstyl erwarb er sich nur das zweifelhafte Verdienst, nach verschiedenen Seiten hin die Ansprüche leidlich befriedigt zu haben, wie unter den Deutschen Mengs bald den Caraccisten, bald den Correggianer und bald den Classicisten vorzukehren vermochte. Und wenn er auch mehr als Mengs den Classicismus mit Naturstudium gepaart in den Vordergrund stellte, so war doch wieder sein künstlerisches Talent geringer, als das seines deutschen Zeitgenossen, so daß er kaum eine kunstgeschichtliche Stellung behaupten könnte, wenn ihm nicht eine hervorragende Rolle als Lehrer beschieden gewesen wäre. Denn neben Vincent und Regnault war es namentlich der Reformator der französischen Schule, der aus seinem Atelier hervorging, Jaques Louis David.*

Geboren 1748 zu Paris schien dieser als Verwandter Boucher's gleichsam durch die Beziehungen seiner Geburt dazu bestimmt in die Bahnen jener graziösen Kunst einzulenken, welche in einem frühern Abschnitte charakterisirt worden ist, und in der That fielen seine ersten Arbeiten, ein Porträt der Tänzerin Guimard und die Vollendung der von Fragonard begonnenen

* Delécluze, Louis David, son école et son temps. Par. 1855. — J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Lpz. 1867.

Ausschmückung ihres Hauses in dieses Gebiet. Allein durch Boucher selbst an Vien empfohlen fühlte er sich wohler in den classischen Aufgaben, wie sie die Akademie in formaler Absicht behufs der Preisgewinnung in Paris wie anderwärts zu stellen pflegte. Vielleicht verhinderte aber gerade die leichte Weise, in welcher die Akademie die Kritik solcher die Weiterentwicklung nicht eigentlich berührender Schularbeiten zu üben gewohnt war, bei dem jungen Manne wiederholt den Erfolg, da dieser die Aufgaben wohl zu ernst auffaßte, als daß die Lehrer, welche nichts weiter wollten, als entsprechende Höhe von Geschicklichkeit, davon hätten befriedigt werden können, und erst nachdem David aus Gram über die Zurücksetzung beinahe seinem Leben durch Selbstmord ein Ende gemacht, glückte ein letzter Versuch und brachte ihn in seinem 28. Jahre als Stipendiat der Akademie nach Rom.

Mengs lebte und wirkte nach David's Ankunft noch vier Jahre; allein der Einfluß des Gefeierten auf den Franzosen war gering. David strebte vor Allem der galanten Weise seines Vaterlandes wie des Eklekticismus völlig loszuwerden, und suchte vielmehr nach einem Gegensatz statt nach einer vermittelnden Brücke. Die süße Sinnlichkeit seiner Landsleute war ihm ebensosehr zum Ekel, wie die schulgemäße Schönfärberei und es war ihm daher zunächst jene Kunst das Ideal, welche statt aller costümirten Eleganz vielmehr die Naturwahrheit bis zur Häßlichkeit und statt der schalen Anmuth des Colorits die Contraste von Licht und Schatten bis zur Farblosigkeit, aber in markiger Weise erstrebte. Es waren die Caravaggisten, welche ihm imponirten, und statt der üblichen Schulpilgerung in die Stanzen des Raphael saß er copirend vor einem Valentin. Seiner entschieden plastischen Anlage entsprach die Betonung und Bestimmtheit der Form, wie sie sich hier aussprach, das effektvolle Relief in Licht und Schatten so sehr, daß er vorerst

selbst zum Extrem und zur Uebertreibung sich hingezogen fühlte. Allein die classische Umgebung verfehlte bald ihre Wirkung nicht, sobald das erste Feuer verlodert war, und eine ruhige Ueberlegung dem Geiste des trotzigen Widerspruches Platz gemacht. Da standen die plastischen Schätze des Alterthums, damals eben wesentlich vermehrt und durch Winckelmann's Wort in ein neues Licht gestellt und zu neuen Ehren gehoben. Dazu wirkte der classische Boden mit seinen glorreichen Erinnerungen, auf welche man damals in Frankreich um so eifriger zurückzugehen pflegte, je weniger die gleichzeitigen Zustände dem angebornen Triebe nach glorreichen Thaten Raum gaben. David zeichnete viel nach Antiken und zog aus ihnen mit der durchgebildeten Form und sicheren Bestimmtheit, wie sie fortan seine Werke charakterisiren, auch die Vorliebe für Stoffe aus dem Gebiete der Antike. Die Ergebnisse seiner Studien in Rom noch im Großen zu verwerthen, fand er jedoch keine Gelegenheit; ein 1779 vollendetes Altargemälde „die Pest des h. Rochus“ zwang ihn vielmehr schon durch den Gegenstand sich noch vielfach in die traditionellen Fesseln zu schmiegen.

Nach fünfjähriger Studienzeit 1780 nach Paris zurückgekehrt, wandte er sich jenen classisch akademischen Stoffen zu, welche nicht ohne Bühnenbeigeschmack und Rührungs-Effekt Gelegenheit geben sollten, irgend ein Pathos wiederzugeben. Es ist aus derartigen Gegenständen nicht zu verkennen, wie ein Laokoon in der damaligen Vorstellung als die höchste Kunstleistung des Alterthums galt, und für das weibliche Geschlecht der Niobidencyklus eine ähnliche Rolle spielte. Die nächsten Werke: „Belisar an der Porta Pincia um Almosen flehend“* und „Andromache den Leichnam Hektor's beweinend“, bieten

* Im Louvre, gest. v. J. Massard und Morel, phot. v. Braun in Dornach.

hiefür die Belege, die Stoffe sind lediglich Vorwand zum Zweck der Verkörperung der beabsichtigten pathetischen Effekte, von wahrer Empfindung und wirklichem Interesse an dem Gegenstande ist keine Rede. Es war auch wohl nur um der correkteren Zeichnung und Formgebung willen, daß diese Arbeiten Beifall fanden und dem Künstler nicht blos die Ehre des Titels „Maler des Königs“, sondern auch die königliche Bestellung auf das Bild „der Schwur der Horatier“ eintrugen.

Mit diesem Werke aber beginnt der entschiedene Neuaufschwung der französischen Kunst. Der Künstler hatte den Kampf mit der Modekunst wie mit der akademischen hinter sich und in formaler Hinsicht fertig nun einen Gegenstand erwählt, der ihm nicht blos Vorwand zu einer bestimmten mehr oder weniger virtuosen Darlegung seines Könnens, sondern um seiner selbst willen von Bedeutung war. Dazu kam, daß er sofort in der Theilnahme einer ganzen Nation Funken schlug, welche selbst bis in die Schulen herab damals in der Bewunderung des freien Römerthumes schwelgte. Denn es war mit dem Bilde ein neuer Ton angeschlagen, welcher dem Künstler vom Herzen kam und zum Herzen seiner Landsleute ging, nemlich der des Patriotismus. Was man zumeist bewunderte, war nicht mehr die Formgebung, die (überdieß in dem gleichmäßigen Aufschritt der Söhne und in anderem sehr mißrathene) Anordnung, die geschickte Technik, der Ausdruck im Einzelnen, sondern war die Sache selbst: zum erstenmale traten die Beschauer wieder einem Bilde mit Interesse an dem Gegenstande selbst entgegen. Die Liebe, mit welcher der Künstler an's Werk gegangen, hatte ihn überdieß veranlaßt, genauere Studien hinsichtlich des Costüms, Beiwerks u. s. w. zu machen, als es sonst nöthig geschienen, und deßhalb das Werk in Rom auszuführen. Die Neuheit der von der sonst üblichen nun ganz abweichenden Auffassung, die classische dem römischen Statuenvorrath abgelauschte und doch durch

Modellstudien in's Malerische übersetzte und belebte Formgebung überraschte selbst in Rom und als dort kaum Mengs' Name verklungen war, stand der des energischen Franzosen an dessen Stelle.

Der Vergleich des Mengs'schen Musen-Gemäldes in der Villa Albani mit David's bahnbrechender Schöpfung konnte auch nur zum Nachtheil des ersteren sein. Mengs hatte Statuen copirt und kaum genügend arrangirt; David hatte die Formen derselben durch Modellstudien lebendig gemacht, statt Bildsäulen römische Menschen gegeben und war dadurch zu freier Composition befähigt worden. Daß diese schlecht gelungen, ohne Einheit hier leer, dort zu gehäuft war, wurde übersehen, konnte auch mit dem Gegenstande entschuldigt und als absichtlich, um die Wirkung drastischer zu machen, erklärt werden. Mengs hatte den alten eklektischen Boden nur gelegenheitlich, versuchsweise und überzeugungslos verlassen und die alte Weise wie die classicistische manieristisch betrieben; David hatte seine Tendenz schon in den vorausgegangenen Versuchen entschieden ausgeprägt, und ließ seine neue Art nicht mehr als Manier, sondern als ausgebildeten Styl erscheinen. Für Mengs endlich war der Gegenstand an sich bedeutungslos und wie herkömmlich vom Besteller abhängig; die Horatier dagegen erhoben sich durch ihre Beziehung auf die Zeitanschauungen, durch das Uebergewicht der Stoffwahl und des Gedankens sogar zum entschiedensten gegenständlichen und patriotischen Interesse. So populär war daher in Frankreich vielleicht noch kein Bild gewesen, so daß es sogar wie einst die Werke Watteau's auf die Mode einwirken konnte, indem die Damen anfingen, das Haar und bald auch das Gewand so zu tragen wie die Schwestern der Horatier.

Das darauffolgende Gemälde „Tod des Sokrates", 1787 auf Bestellung eines Privatmannes geschaffen,* gehört wieder

* Im Louvre, gest. v. J. Massard.

zu den oben charakterisirten sentimental und declamatorisch pathetischen Werken, wenn auch die Ausführung über die akademische Weise nun schon weit hinausging. Dagegen entsprach das nächste vom Könige nicht blos zur Ausführung, sondern merkwürdiger Weise auch dem Gegenstande nach bestellte Bild „Brutus nach der Verurtheilung seiner Söhne in seinem Hause sitzend, während die Leichen der Gerichteten in's Atrium gebracht werden und die Frauen sich ihrem Jammer überlassen", wieder ganz der Stimmung und Anschauung des Künstlers wie dem Interesse des Publikums und der politischen Situation selbst. Denn daß in der allgemeinen Gährung in den ersten Tagen der Revolution ein Bild ungemein zünden mußte, welches die außerordentlichste Hingebung des republikanischen Patriotismus verherrlichte, ist ebenso klar, wie es unbegreiflich ist, daß der König selbst durch die Bestellung zur weiteren Erhitzung der Gemüther beitragen und zu dem Verfahren, wie es später gegen ihn eingeschlagen wurde, eine Art von Apologie geben konnte. Anders freilich sein Bruder, der Graf von Artois, nachmals Karl X., der am gähnenden Abgrund noch forttändelnd von David eine Liebesscene zwischen Paris und Helena* begehrte und erhielt.

Die Revolution, an welcher sich David als Mitglied des Convents und des Sicherheitsausschusses, als Jakobiner und als Freund Robespierre's in thätigster Weise betheiligte, störte für ein halbes Jahrzehnt seine künstlerische Thätigkeit. Ein großes Gemälde 1790 im Auftrage der Constituante begonnen, welches den im Ballspielsaale zu Versailles von den Mitgliedern des dritten Standes geleisteten Eid, bis zur Vollendung der Verfassung beisammen zu bleiben, darzustellen hatte, blieb unvollendet.** Die Ereignisse hatten sich überholt und der ge-

* Wie das vorausgehende im Louvre.

** Im Louvre. Die Porträtköpfe sind ausgeführt, das Uebrige

mäßigte Anfang konnte zuletzt dem Künstler um so weniger bedeutsam genug erscheinen, als die Häupter jener ersten Bewegung, wie namentlich Bailly mit dem weiteren Verlaufe nicht mehr gleichen Schritt gehalten hatten und selbst als Opfer der Revolution gefallen waren. Auch war David durch seine politische Thätigkeit so sehr in Anspruch genommen, daß er zur künstlerischen weder Lust noch Muße hatte, wenn sie nicht mit den Tagesereignissen selbst enge zusammenhing. Dann wurde das Arrangement zu Festdecorationen und Aufzügen ihm übertragen, bei welchen die antike Auffassung nicht blos nach der Neigung des Künstlers, sondern nicht minder nach jener der politischen Leiter und des Publikums war. Denn da die römische Bürgertugend der Brutuszeit als das allgemeine Ideal galt, konnte es nicht fehlen, daß das Römerthum allerwärts, im öffentlichen Leben, auf der Bühne und in der Privatgesellschaft auch äußerlich zur Nachahmung kam. Kalte Allegorien machten sich daher überall breit, in dem theatralischen Fest der Vernunft wie bei der Wiedereinsetzung des höchsten Wesens, bei welchen aus der Asche der verbrannten Puppen der Zwietracht, des Atheismus und der Selbstsucht die Weisheit hervorstieg, noch mehr selbstverständlich in einigen glücklicherweise nicht zur Ausführung gelangten Denkmälerprojekten, unter welchen David eine Colossalgestalt componirte und empfahl, die auf einem Berge von zertrümmerten Königstatuen sich erheben und an verschiedenen Körperstellen die eingegrabenen Worte: „Licht, Natur, Wahrheit, Kraft und Muth“ zeigen sollte.

Nur das, was man in jakobinischen Kreisen Martyrium der Freiheit und der Revolution nennen mochte, riß ihn momentan

blieb im Entwurfe, welcher, weil die Gestalten sämmtlich in antikisirenden Idealformen nackt gezeichnet sind, von der wunderlichsten Wirkung ist. Gest. v. Jazet nach einer Skizze, welche die Figuren bekleidet zeigt.

aus seiner sonstigen künstlerischen Apathie, und da waren es — Leichenbilder, die er schuf. Der wegen seiner Stimmabgabe für den Tod des Königs von einem fanatischen Royalisten gemeuchelte Lepelletier de Saint Fargeau und das durch Charlotte Corday in den weitesten Kreisen bekannte Scheusal Marat schienen ihm passende Objekte darzubieten, um in der Weise des Antonius bei der cäsarischen Leichenrede dem Publikum zu demonstriren: „und so lohnte ihm das Volk seine Wohlthaten.“ Konnte er sich in dem ersteren Bilde der allegorischen Zuthaten nicht entbrechen, so trat er in dem letztern insofern aus sich heraus, als er einmal ohne Reflexion und Uebertragung in römische Antike der Realität ganz nahe rückte. Es war auch kaum möglich, daß der ideale Flitter Stand hielt, während der Blutsumpf um die Guillotine immer größere Dimensionen annahm und der Kampf um Principien in zunehmender Verwilderung in ein Hasardspiel um Köpfe ausartete.

Die Besinnung kehrte erst wieder als mit dem Sturz der Schreckensherrschaft, in welchem auch des Künstlers Leben in unmittelbarer Gefahr, Tyrannei und Furcht zugleich ihr Ende nahmen. David fand im Gefängniß Zeit sich für die Rückkehr zu seinem Berufe vorzubereiten und zu sammeln. Der Gedanke an eine Versöhnung der Gegensätze und sich bekämpfenden Parteien wie der gewaltige Einfluß, welchen damals geistreiche Frauen nicht mehr aufreizend, sondern besänftigend auf die hervorragenderen Persönlichkeiten ausübten, mögen gleichen Antheil an der Wahl jenes Werkes gehabt haben, das ihn nun beinahe fünf Jahre (bis 1800) beschäftigte und unter dem Namen „die Sabinerinnen“* als das berühmteste Werk des Meisters gilt. Es kann jedoch dem unbefangenen Auge nicht entgehen, daß er in den Hauptfiguren zwar das Ziel erreicht hat, einen Kanon

* Im Louvre. Gest. v. R. N. Massard, Phot. v. Braun in Dornach.

der Form hinzustellen, wie ihn die damalige Kunst reiner nicht aufzuweisen hat, daß sich aber diese über Paradefiguren nicht erheben, welche ebensowenig Interesse und seelische Theilnahme von Seite des Künstlers verrathen als in dem Beschauer erwecken. Wie damals die politische Gesinnung von dem römischen Republikanismus abgelenkt hatte, und nur mehr die römische Form übrig geblieben war, welche sich decorativ auf Geräthe und Costüm warf, so war auch aus der Kunst David's der gegenständliche Gehalt, die Bedeutung und Seele gewichen und nur mehr die classische Hülle, die Form übrig geblieben. Und selbst die Formfreude wird geschmälert durch die übertriebene Attitüde, die gesuchte und keineswegs zwanglose Geberde, das Durchscheinen der gestellten Akte, welche nicht einmal den recitirenden Charakter der Horatier, sondern vielmehr den eines sog. lebenden Bildes haben, und die harten Linien der Gesammtcomposition, in welcher die mächtigen Geraden der stramm gestellten Beine und gespreizten Arme sich unharmonisch treffen und durchschneiden. Wenn denn auch David hinsichtlich der Körperbildung einen höheren Anlauf genommen und nicht selten gute Antiken mit Modellstudium glücklich zu verbinden wußte, so ist er in Bezug auf Composition und Gesammtwirkung selten über die Reliefbildungen der Antoninenzeit (Basis der Säule des Antoninus Pius und Reliefs vom Marc Aurelbogen) hinausgekommen.

Daß man sich aber der hellenischen Classicität auch nach 1800 nicht weiter nähern konnte, war durch den auf den römisch republikanischen folgenden cäsarischen Geist bedingt. Das frührömische Ideal verwandelte sich einfach in ein spätrömisches; denn nicht bei einem Achill oder selbst Alexander, sondern bei Cäsar knüpfte Napoleon an. Der Uebergang war so naturgemäß, daß auch David, welcher schon während seines Processes nach Robespierre's Sturz keineswegs catonische Anschauungen

an den Tag gelegt, der allgemeinen Strömung folgen konnte. Napoleon brauchte nur die Hand zu bieten, um den Künstler zu sich herüberzuziehen, brauchte nur, als sich jener anschickte, nach Vollendung der Sabinerinnen einen „Leonidas an den Thermopylen“ auszuführen, das Wort fallen zu lassen, daß er nicht begreifen könne, wie ein David sich mit der Darstellung von Besiegten befassen könne, und des Künstlers Pinsel stand ihm zu Diensten. Des Consuls Reiterbildniß, den Helden von Marengo auf dem Wege über die Alpen darstellend,* führte diesen zur Verherrlichung des neuen Cäsaren. Mit dem modernen Geschichtsbilde freilich mußte er auf seine Hauptstärke, den geschilderten Classicismus und die Darstellung des Nackten verzichten, wofür der übrigens coloristisch schwache Gewänderprunk, wie er in dem „Krönungsbilde“ und in der „Vertheilung der Adler“** entgegentritt, durchaus nicht entschädigen konnte. Der Künstler mußte dieß selbst gefühlt und sich glücklich geschätzt haben, nach Vollendung derselben wieder zu seinem Leonidas*** zurückkehren zu können, dessen Vollendung die letzten Jahre des Empire ausfüllte.

Bei der Rückkehr der Bourbons konnte er nach seiner Vergangenheit nicht in die Amnestie eingeschlossen werden, und so ging er nach Brüssel in die Verbannung. Auch dort war seine Stellung geehrt und von Einfluß, er war übrigens seinem Vaterlande dort näher und seiner Muttersprache nicht so entrückt, wie es in Berlin der Fall gewesen wäre, weßhalb er eine ehrenvolle Berufung des Königs von Preußen, welcher ihm das Direktorium der Berliner Akademie anbot, ablehnte. David's Schöpfungen im Exil sind freilich mit seinen früheren kaum zu ver-

* Im Schloß zu Berlin.

** In der historischen Gallerie zu Versailles.

*** Im Louvre, gest. v. Langier.

gleichen. Obwohl sich gleichbleibend in seinem Haß gegen das französische Königthum, und so unfähig selbst einen Schritt zu seiner Begnadigung zu thun, daß er vielmehr den Vorschlag, ein Bild des Königs zu diesem Zwecke zu malen mit der Bemerkung zurückwies, er wolle es nur thun, wenn man ihm hiezu den Kopf des Königs brächte, wandte er sich doch in seiner Kunst von allen Stoffen ab, welche mit seinen politischen Anschauungen in Zusammenhang gestanden wären; und ging in seinen letzten Werken „Amor und Psyche", „Telemach und Eucharis", „Mars von Venus und den Grazien entwaffnet" entschieden abwärts. Bei immerhin tüchtiger Formgebung verrathen sie statt der erstrebten Anmuth vielmehr nur energielose Leere und lediglich akademischen Formalismus. Ohne sein Vaterland wieder zu betreten starb der Künstler zu Brüssel 1825.

Gleichwohl blieb sein Einfluß als Lehrer bis an seinen Tod der umfassendste jener ganzen Periode und selbst weit über die Gränzen Frankreichs hinausreichend. Auch ist nicht zu leugnen, daß die ernste Zucht und Methode, welche sein Beispiel wie sein Wort in die entartete Eklektik seiner Zeit brachte, von vortheilhafter Wirkung war, umsomehr als er den Genius seiner Schüler in ihren eigenen Kunstanschauungen weniger hemmte, als dieß in seiner Art zu liegen scheinen mochte. So sind denn auch namhafte Talente unter seiner Anleitung gediehen, welche schließlich und zwar nach verschiedenen Richtungen viel weiter gingen als ihr Meister. Kann dieß auch von seinen Zeitgenossen, zum Theil Mitschülern und erst später in seine Bahnen gezogen, wie G. Lethière († 1832), J. G. Drouais († 1788), F. A. Vincent († 1816) und J. B. Regnault († 1829) kaum gesagt werden, selbst nicht von dem berühmteren Schüler des letzteren, P. Guérin († 1833), so bleibt gewiß den drei Theilnehmern und Nachfolgern seines Ruhmes, Girodet, Gerard und Gros das Verdienst auf der erworbenen David'schen Grundlage

die bahnschaffenden Brücken von der Classicität zur Romantik, zur malerischen Realität und zum Geschichtsbilde geschlagen zu haben.

A. Louis Girodet de Roucy Trioson, geb. zu Montargis 1767, † zu Paris 1824, war frühzeitig zu David gekommen und hatte sich dessen Art bis zu hohem Grade eigen gemacht, so daß der Lehrer ihn als „sein schönstes Werk“ bezeichnen konnte. Für ihn war jedoch die classische Form nur das Gefäß, in welches er seine malerischen Ideen goß. Dieß verrieth schon sein erstes 1792 ausgestelltes Werk: der schlafende Endymion verklärt von einem Mondstrahl, dem Amor durch Auseinanderbiegen des Gesträuches den Weg bahnt.* Mit seinen nächstfolgenden Werken „Hippokrates die Geschenke des persischen Königs zurückweisend“ und „Danae“ (Madame Simon) den zunächst angeschlagenen Ton wieder verlassend, wußte er auch in dem von Napoleon bestellten wunderlichen Bilde „Ossian empfängt die Schatten französischer Generäle in den elyseischen Gefilden“** sein Feld nicht wieder zu finden, selbst nicht in der effektvollen „Scene aus der Sündfluth“,*** so großen Erfolg er auch in diesem Werke durch den dargestellten Moment des brechenden Astes, an den sich der von Vater, Weib und Kind belastete Mann klammert, errungen hat. Erst 1808 mit „Atala’s Begräbniß“ † (nach Chateaubriand) fand der Künstler wieder Gelegenheit, der ihn beherrschenden elegisch-romantischen Stimmung und zugleich seinem Hang zu brillanten Beleuchtungseffekten Ausdruck zu geben. Es war damit zum erstenmale die romantische Stoffwelt in die Kunst eingeführt worden, wenn auch noch in classischer Formgebung. Doch entbehrt diese die

* Im Louvre, gest. v. Chatillon.

** Leuchtenberg-Sammlung in St. Petersburg, gest. v. Godefroi.

*** Louvre, lith. v. Aubry-le-Comte.

† Louvre, gest. v. R. N. Massard.

sorgfältige Modellirung nach der Antike wie nach dem Modell, um die dämmerige Gesammtwirkung bei der auch hier wie beim Endymion geschlossenen Beleuchtung von rückwärts nicht zu beeinträchtigen und das Interesse auf den schwärmerischen Ausdruck der Köpfe zu concentriren. Ueber den plänkelnden Vorläufer der Romantik hinauszugehen, war ihm indeß nicht vergönnt; denn wie vorher der David'sche Classicismus ihn zurückhielt, so fesselten ihn nachher kaiserliche Aufträge zu bildlicher Verherrlichung des Ruhmes Napoleon's, und nur sein „Pygmalion, der seine geliebte elfenbeinerne Statue lebendig werden sieht" (nach einer Ovid'schen Metamorphose), bot noch einigen Anlaß zur Bethätigung seiner eigentlichen Richtung.

Einen ähnlichen Anlauf hatte François Gérard, geb. zu Rom 1770, † zu Paris 1837, genommen, und seinen Ruhm 1795 durch den bekannten „Belisar" erlangt, welcher seinen von einer Schlange tödtlich verwundeten Führerknaben auf dem Arme tragend, blind neben einem Abgrunde mit dem Stabe den Weg sucht.* Auch hier ist dem Classicismus der Schule Wahrheit des Ausdrucks und der Geberden, verbunden mit entsprechend wärmerem Colorit beigegeben. Doch erscheinen Gérard's nachfolgende Bilder dieser Kategorie geringer, von seiner „Psyche, Amor's ersten Kuß empfangend" (1798), bis zu „Daphnis und Chloë" herab (1824),** in welchem letzteren die Nacheiferung nach Girodet hinsichtlich des geschlossenen Beleuchtungseffektes für die Leere der Darstellung keineswegs entschädigt. Dafür entfaltet sich in Gérard der Meister des Porträts, „der Maler der Könige und der König der Maler", wie man ihn genannt hat, der erste, der alle manieristische Behandlung von den Zeiten

* Leuchtenberg-Sammlung, St. Petersburg; gest. v. Boucher-Desnoyers.

** Beide im Louvre, das erstere von Godefroi, das zweite von Richome gestochen.

Rigaud's her sammt der classicistischen Idealisirung und Bühnenattitüde abstreifte und zu feiner, in Haupt- und Nebensache wahrer und zeitgemäßer Individualisirung zurückkehrte. Denn selbst ein David hatte noch nicht vermocht im Bildniß sich der Fesseln der Tradition zu entledigen, wovon vielleicht neben seinem Selbstbildniß nur seine Recamier* eine Ausnahme macht. Nur als Porträtist glänzte Gérard auch, wenn es galt, große Historienbilder von Zeitereignissen darzustellen, womit ihn vier nacheinanderfolgende Regenten Frankreichs von Napoleon bis L. Philipp beschäftigten.

Es war auch schwer in diesem Gebiete neben demjenigen Künstler aus David's Schule aufzukommen, dem das gleichzeitige Geschichtsbild fast als Domäne zugefallen erschien, nemlich Ant. Jean Gros, geb. 1771 zu Paris. Durch Josephine's Protektion in das Gefolge Bonaparte's gelangt, fand er reichliche Gelegenheit, seinen Historienbildern durch persönliche Erfahrung und Studien nach der Natur einen hohen Grad von Realität zu verleihen und nach verschiedenen Seiten hin die Banden der Classicität zu sprengen. Das Bildniß des Eroberers, wie er die Fahne in der Hand auf der Brücke von Arcole den Seinen voranstürmt,** erwarb ihm die Gunst des Siegers wie die Aufmerksamkeit des Publikums und er wußte beides durch „den Besuch Bonaparte's bei den Pestkranken zu Jaffa", die „Schlacht bei Abukir" und den „Abend auf dem Schlachtfelde von Eylau"*** noch zu steigern. Mit den folgenden Gemälden von Zeitereignissen stieg nun freilich der Künstler ebensosehr abwärts, wie die Begeisterung für den Helden derselben versiegte; wie diese wurden seine Bilder officiell und theatralisch. Mit

* Im Louvre. Vorzügliche Photographie v. Braun in Dornach.

** Auf Befehl Bonaparte's von dem Mailänder Longhi gestochen.

*** Im Louvre, gest. v. Laugier und Vallot.

besserem Erfolge flüchtete er sich in die Vergangenheit, ein bemerkenswerther Vorgang, mit welchem Gros den Reigen der eigentlichen Geschichtsmaler eröffnete. Doch scheint auch an seinem „Franz I. und Karl V. die Gräber von S. Denis besuchend“* die Pracht des Costüms, welche einen bis dahin allerdings ungewöhnlichen Farbenreichthum mit wirkungsvoller Lichtführung ermöglichte, das Wesentliche des Werkes zu sein. Das Folgende, selbst die Kuppelgemälde des Pantheon nicht ausgenommen, verräth ein fortgesetztes Sinken seiner Kraft, welchem freilich auch die für den Historienmaler anregungslose Leere der Reactionszeit gegenständlich nicht entgegen wirken konnte. David hatte ihn ermahnt, wieder zur Classicität zurückzukehren, mit der Befolgung dieses Rathes aber hatte er auf seine Eigenart gänzlich verzichtet und als er die Berechtigung der Abnahme seiner Popularität endlich selbst tief empfunden, gab er sich den Tod 1835.

Wie jedoch Girodet die Brücke zur Romantik schlug, für welches Gebiet allerdings erst ein jüngerer Schüler David's, Ingres, die breite Bahn herstellen sollte, so hat Gros das Verdienst der realistischen Richtung eines Géricault vorzuarbeiten, und so erscheinen die Keime zu den beiden folgenden Kunstphasen schon in der Periode des Classicismus gelegt. Mit Ausnahme des schon erwähnten Pierre Guérin aber, welcher den rasch ablebenden Classicismus, wenn auch auf der Basis von Bühnenauffassung, so doch noch mit Talent und Erfolg fortfristete, waren es nur mittelmäßige Talente, Akademiker, welche denselben über das Zeitalter des Empire hinausschleppten. Ja David selbst mußte am Schlusse seiner Laufbahn erkennen, daß er seine Richtung überlebt habe und nicht im Stande sei, den sich vollziehenden Umschwung aufzuhalten.

* Louvre, gest. v. Forster, phot. v. Braun in Dornach.

Kommt der Classicismus, wie schon erwähnt worden, in keinem Kunstgebiete leichter zur Entfaltung als in dem der Plastik, so möchte man glauben, daß Frankreich das Land gewesen sei, wo die classicistische Bildnerei ihren Höhepunkt erreichen mußte. Denn auch die Schwesterkunst, die Malerei, war nirgends in so entschiedenen und erfolgreichen plastischen Bahnen gewandelt und das formale Talent der Franzosen ganz besonders darauf angelegt, die äußerliche Erscheinung, wie sie der classicistischen Periode besonders am Herzen lag, in höchstmöglicher Vollendung auszuprägen. Dennoch erreichte keiner der französischen Meißelkünstler die Höhe eines Canova, Thorwaldsen oder selbst Flaxman, indem keiner über jene trockene Correktheit, wie sie auch der David'schen Malerschule anhaftete, oder über mehr theatralisches als unmittelbares Pathos sich aufzuschwingen vermochte. Dagegen läßt sich die Rückkehr zur Antike in der französischen Plastik früher als sonst irgendwo nachweisen. Ich erinnere nur an den Paris des Nic. Fr. Gillet (1709—1791) im Louvre, welches Receptionsstück gerade aus dem Geburtsjahre Canova's stammt. Beträchtlich gereifter tritt dann die Classicität in Pierre Julien (1731—1804) entgegen, dessen „sterbender Krieger" (1779) und namentlich „Ganymed den Adler tränkend"* das Studium nach der Antike wie nach der Natur in der erfreulichsten Weise verrathen, wenn auch die abgestreifte Manierirtheit des Zopfthums noch gleichsam am Boden liegt, wie in den Wolken, auf welchen der schöne Ganymed steht. Als entschiedener Classicist und als das für die Plastik was David für die Malerei, steht erst Ant. Denis Chaudet da, geb. zu Paris 1763, † 1810. Nachdem er sich dessen, was er in seiner zopfigen Schule noch aus Coustou's Tradition gelernt, in Rom entledigt, war er im Jahre des Ausbruchs der

* Beide Werke im Louvre.

Revolution nach Paris zurückgekehrt, wo er zunächst (1793) in dem Peristyl-Relief des Pantheons, einen in den Armen des Ruhmesgenius sterbenden Krieger darstellend, eine Probe des vollzogenen Umschwunges ablegte, dem aber erst in der Epoche Napoleon's weitere größere Arbeiten folgen konnten. Von seinen sonstigen Idealwerken ist „der Hirt Phorbas den Knaben Oedipus hegend“ (1801, die Marmorausführung später) von tadelloser Classicität und nicht minder die silberne Pax mit den vergoldeten Aehren, Kranz, Lorbeerzweig und Füllhorn (1806); in seinem „Amor mit dem Schmetterling“* aber scheint er sich auf einem ihm weniger zusagenden Felde zu befinden. Dagegen bewegt er sich im Gebiete des idealisirenden Porträts mit großer Meisterschaft. Das Hauptwerk in dieser Beziehung ist zwar 1814 beseitigt worden, nemlich die colossale Imperatoren-Statue Napoleon's auf der Vendômesäule, von welcher nun schon zwei Nachfolgerinnen, die letztere bekanntlich in unseren Tagen, ein ähnliches Schicksal erfahren haben. Die Marmorstatue des Kaisers aber, welche sich jetzt im Museum zu Berlin befindet, mit dem Code in der Hand dargestellt, gehört zu den trefflichsten und vollendetsten Porträtstatuen unseres Jahrhunderts, was von dem Idealbildniß des Cincinnatus im Senatsaale wohl kaum gesagt werden könnte. Zu erwähnen ist noch, daß Chaudet mit Erfolg auch als Maler für den Classicismus thätig war, wie das vormals im Luxembourg befindliche Gemälde „Aeneas aus dem brennenden Troia fliehend“ (1801) gezeigt haben soll.

Auch Fr. Jos. Bosio, geb. zu Monaco 1769, † zu Paris 1845, verdankte seine Stellung als Classicist weniger seiner Schule (Pajou) als der classicistischen Anschauung seiner Zeit und dem eigenen Studium der Antiken wie der Natur. Ohne

---

* Die drei genannten Werke befinden sich im Louvre.

sich, wozu nahe Gefahr, durch die langwierige Arbeit an den Reliefs der Vendômesäule künstlerisch vernichten zu lassen, widmete er vielmehr seinen idealen Marmorwerken eine Sorgfalt, welche ihn zum Lehrer ganz besonders befähigte. Seine Werke im Louvre sind schon dem Gegenstande nach als nichts anderes denn als Paradebilder und Proben seiner Richtung zu betrachten, und entbehren jedes charakteristischen Gehaltes und jeder eigenen Bedeutung. So der liegende Hyazinth, die Nymphe Salmacis und Aristäos, in welchen überdieß vielmehr Canova'scher als Thorwaldsen'scher Classicismus zu erkennen ist. Doch überwiegt an ihnen das Modellstudium (Hyazinth) und der gleichwohl geläuterte Realismus die Verwerthung des classischen Vorbildes entschieden, wodurch Bosio sich bereits als einen Vermittler des Realismus kennzeichnet. Wie äußerlich er jedoch hierin blieb, zeigt die Gruppe in der Chapelle expiatoire des Madeleine-Kirchhofs zu Paris,* den „König von einem Engel getröstet" darstellend. Daß sie J. P. Cortot, 1787—1843 mit dem Pendant „die Königin von der Religion unterstützt" nicht überboten, erhebt Bosio's Werk noch keineswegs über das Niveau der Mittelmäßigkeit, welches Cortot's Arbeiten trotz technischer Tüchtigkeit und verständnißvoller Classicität namentlich im Relief** niemals überragen.

Bedeutender entfaltete sich der jüngste der hiehergehörigen Meister, der Genfer J. Pradier, geb. ca. 1792, † 1852, wenn er die Aufgabe hatte, jugendlich weibliche Gestalten des praxitelischen Kreises herzustellen. Doch erscheint eines seiner berühmtesten Werke, die Psyche mit dem Schmetterling am Arme, in Stellung und Drapirung zu verwandt der unter dem-

---

* An der Stelle, wo Ludwig XVI. und Marie Antoinette in ungelöschtem Kalk begraben worden sein sollen.

** Mehres am Caroussellbogen und Arc de l'étoile.

selben Dache befindlichen Göttin von Milo, als daß die Vergleichung abgewehrt werden könnte. Es ist lediglich sinnlicher Reiz ohne tieferen Gehalt, der uns, und zwar nicht ohne Uebertreibung und Ueberfülle entgegentritt. Besser erscheint sein Niobide, einen Pfeil aus dem Rücken ziehend, und die sogenannte Toilette d'Atalante, welche die Heroine sandalenbindend darstellt. Daß sein Hang zu ungewöhnlichen Stellungen, die Coketterie mit überraschenden Motiven ihn bis an sein Ende nicht verließ, zeigt seine sitzende Sappho (1852), welche in nahezu unanständiger Weise ihr Knie emporzieht. Vollständige Beherrschung aller technischen Mittel, Freiheit der Erfindung, Schönheit der Linien und überaus zarte Eleganz aller Formen ist jedoch an dem Meister unbedingt zu rühmen.

Wie auffallend contrastirt namentlich Pradier mit den plastischen Classicisten Englands, einem R. Westmacott, J. Bacon dem jüngern, E. H. Bailly, W. Tallmache und anderen, deren Arbeiten vorzugsweise unter den Grabdenkmälern von S. Paul aufgesucht, verglichen und — verwechselt werden können, indem sie alle mit Flaxman'schen Elementen noch immer die traditionellen Nachwirkungen der Zopfzeit verbinden. Schien doch gerade das enge Nebeneinander jener Werke fortschritttödtend einzuwirken, so daß mehr als ein Jahrzehent bis zur Blüthezeit Gibson's, der jedoch der Zeit nach über die in Rede stehende Epoche hinausfällt, verging, ohne daß die Bildnerei über die erreichte classicistische Stufe auch nur einigermaßen weitergeführt wurde.

Auch in der Architektur beherrschte die Classicität das Zeitalter des Empire. Die Hinneigung dazu ist sogar schon wesentlich älter; allein die letzte Regierungszeit Ludwig's XVI. stellte keine bedeutenderen Aufgaben und die Republik beschränkte sich unter Ausschluß der Werke, welche der architektonischen Ent-

wicklung den meisten Vorschub zu leisten vermochten, nemlich des Palast- und Kirchenbaues, sowohl hinsichtlich der Objekte auf die nüchternste Nützlichkeit als in Ansehung der Decoration auf jene vermeintlich urrömischen Formen, welche bei Behandlung der Werke Weinbrenners und Langhans' charakterisirt worden sind. Bezeichnend für den schwerfälligen Dorismus der Republik sind z. B. die classicirenden Thorwachgebäude, wie sie C. N. Ledoux (1736—1806) geschaffen, und nicht minder die Architekturen auf den früheren Gemälden David's. Erst die bonapartische Zeit gab neue Impulse und ermöglichte den Architekten, welche längst in Rom ihre Mappen nach den Ruinen gefüllt, eine praktische Anwendung des Erworbenen. J. F. Th. Chalgrin († 1810), der schon 1769 in St. Philippe du Roule sich an die Basilikalform und andere römische Reminiscenzen angelehnt, war der erste, welchem wieder größere Werke übertragen wurden. Von diesen erscheinen vielleicht als die bedeutsamsten die Prachttreppe des Palais Luxembourg und namentlich der großartige „Arc de l'étoile, welcher ohne Frage als das imposanteste Baudenkmal des ersten Kaiserreichs zu bezeichnen ist. Vortheilhaft auf der Kuppe einer natürlichen Erhebung gelegen, an einer Stelle, welche zugleich den äußern Abschluß der zu den Tuilerien führenden Riesenallee wie den Knotenpunkt von radiant auseinanderzweigenden Straßen bildet, beherrscht der gewaltige von einem 120' hohen Durchfahrtsbogen durchschnittene Cubus die Stadt, auch außerhalb weithin sichtbar. Das kaiserliche Programm, welches von dem Architekten wenig mehr als Wandflächen und Raum für pomphafte Inschriften, Siegesdarstellungen in Relief und Trophäen wollte, war einer eigentlich architektonischen Durchbildung entgegen, nichts destoweniger gelang es dem Architekten, eine bedeutende Wirkung zu erzielen. Bei weitem geringer erscheint damit verglichen der Triumphbogen des Carousselplatzes von P. Fr. L. Fontaine

15*

(1806), nicht blos wegen des sclavischen Anschlusses an das Vorbild des Constantinbogens, sondern auch wegen seiner neben den mächtigen Bauten des Louvre wahrhaft winzig erscheinenden Verhältnisse. Ungleich verdienstlicher tritt dagegen das Hauptwerk B. Vignon's, (geb. 1766, † 1846), die Kirche St. Madeleine auf, womit der Künstler das Problem, einen beträchtlichen Innenraum mit vier Flachkuppeln in der Cella eines korinthischen Peripteros zu entfalten, glücklich gelöst hat. Die römische Tempelarchitektur hatte damit eine so vortheilhafte Wiedererweckung gefunden, daß man sich ihrer Form auch für Profanzwecke bediente, wie an dem stattlichen prostylen Börsengebäude zu Paris; mit besonderer Vorliebe freilich in England, wo von der Erbauung der Bank bis zu der des britischen Museums eine Reihe ähnlicher Werke entstanden. Die Hauptmeister der classicistischen Architektur aber waren Ch. Percier und der schon genannte Fontaine, beide in unzertrennlicher Gemeinschaft thätig, seit sie (1798) ein Kupferwerk* publicirt hatten, welches den Sinn für die römische Bauweise in Paris wesentlich nährte. Von einer Reihe von Prachtbauten und Restaurationen ganzer Straßen von dem schon genannten Carousselbogen bis zur Chapelle expiatoire auf dem ehemaligen Madeleinekirchhof zeichnet sich besonders das Treppenhaus des Louvre durch grandiose Haltung aus. Im sonstigen Ausbau des Louvrehofes aber lenkten sie mit Geschick in die Bahnen der französischen Renaissance ein, welche im Laufe der nächsten Jahrzehnte die classicistischen Hüllen immer entschiedener sprengen sollte.

Ist aber auch der architektonische Classicismus Frankreichs

---

* Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome. Par. An. VI. Diesem folgte: Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Par. 1809 bis 1813.

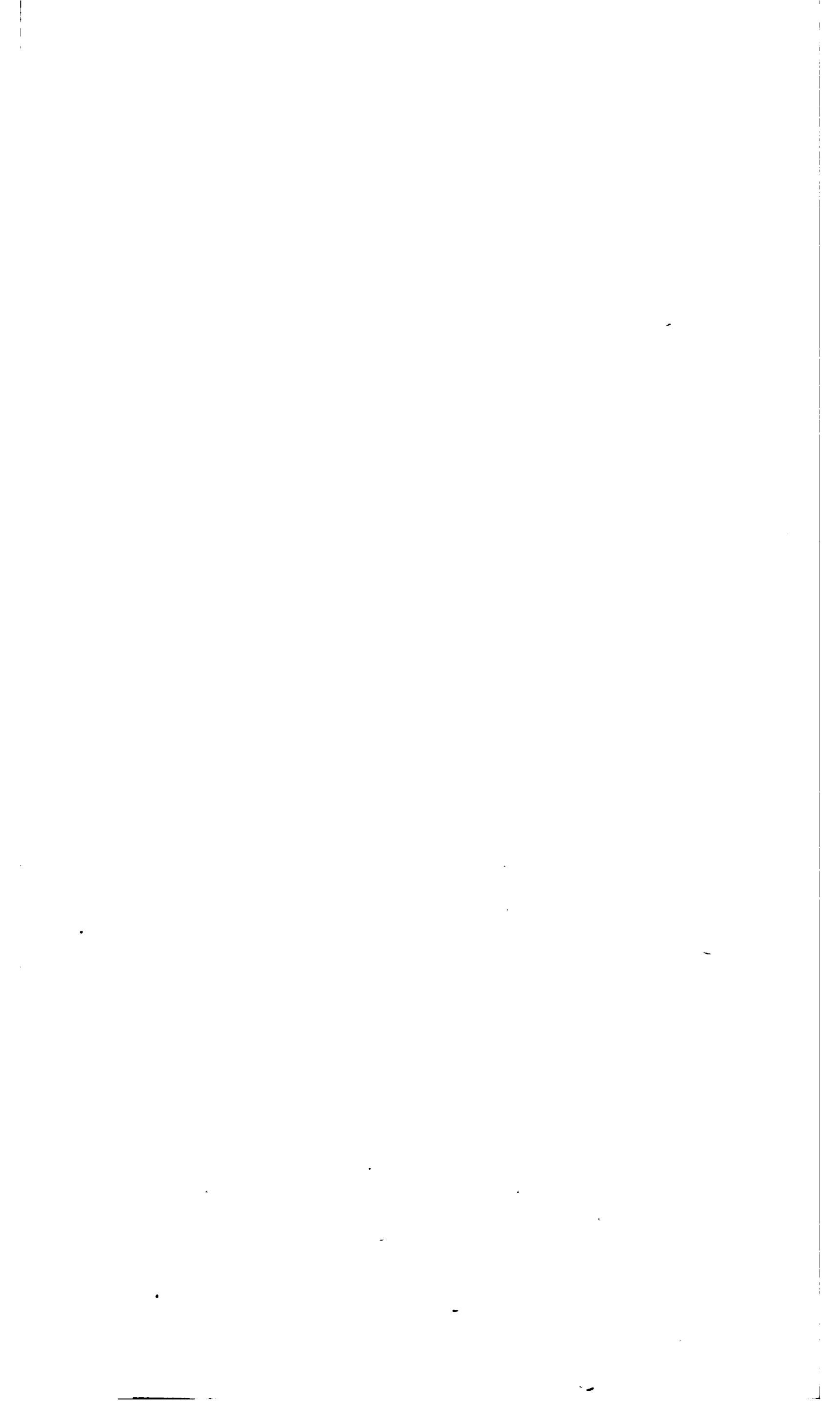
zweifellos dem Deutschlands, wie ihn Schinkel ausgeprägt hat, untergeordnet, indem er sich lediglich auf römische Vorbilder beschränkte und eine zeit- und zweckgemäße Verwerthung der antiken Bildung durch freie und doch im classischen Geiste gedachte Conceptionen nur sehr ausnahmsweise aufwies, so steht doch die Classicität der französischen Architektur kaum niedriger als die der englischen, wo die sclavische Nachbildung nicht blos classischen Styles, sondern athenischer Bauwerke oft geradezu verletzt. Denn der wunderlichen Combinationen eines R. Cockerell und J. Nash an der S. Georgs-Kapelle und an der Allerseelenkirche in London nicht zu gedenken, ist es als ein entschiedener Mißgriff zu bezeichnen, wenn der sonst verdiente W. Inwood (1822) in übergroßem puristischem Eifer des Archäologen das Erechtheion unter Wiederholung der Seitenporticus auf beiden Seiten als Kirche des h. Pancratius nach London verpflanzt und zum Ueberflusse den Thurm der Winde als Glockenthurm anfügt; oder wenn J. St. Repton das choragische Denkmal des Lysikrates als Uhrthurm wiedergiebt. —

Immer entschiedener aber tritt gegen das Ende der classicistischen Periode auf allen Kunstgebieten zu Tage, daß in den nächsten Jahrzehnten die Superiorität in der Kunst dem seit drei Hundert Jahren zurückgebliebenen Deutschland zufalle. Während die Nationen Frankreichs und Italiens den Nacken erst unter langwierigem Despotismus und dann unter dem kaum schlimmeren Joche der Reaction zu beugen hatten, wodurch mit der Freiheit namentlich der Kunst für einige Zeit die Lebensluft entzogen ward, rang sich Deutschland aus dem Drucke des bonapartistischen Uebermuthes zu Selbstgefühl und Bedeutung empor. Dem Drucke folgte nicht wie dem französischen Siegestaumel Erschöpfung, sondern das Wiederaufleben der Genesung, welches gerade die herbe Arznei, die Frankreich selbst den Nachbarn gegen die auch von ihnen ausgegangene Ver-

sumpfung und Entsittlichung gereicht hatte, wesentlich beförderte. Die allgemeine Entrüstung über die letzte Vergangenheit mit dem ganzen Gefolge von Schmach und Elend spornte die Geister zu Anstrengungen, wie sie mehrere Jahrhunderte lang nicht mehr gemacht worden waren. Und zwar auf allen Gebieten, vorab auf den höchsten, nemlich der Wissenschaft und der Kunst. Wieder galt der innere Werth und die ganze Wahrheit mehr als die äußere Form, es war vorbei mit eitler inhaltloser oberflächlicher Prahlerei in lediglich schöngeistiger Wissenschaft, vorbei mit der formalen Prunktendenz in der höfischen Kunst. Dazu war wieder ein Gefühl lebhaft erwacht, das in langer Culturabhängigkeit fast erstickt war, das der Nationalität. Diesem konnte der mehr kosmopolitische vaterlandslose Classicismus nicht mehr genügen. Man suchte zurück in andere Zeiten, man besann sich förmlich neu der Epoche, in welcher es eine deutsche Nation gab, die selbständig, groß und geachtet war in Europa. Endlich flüchtete man auch aus der Glaubenslosigkeit, wie sie dem Classicismus behagt hatte, in die glaubensstarke Zeit des Mittelalters und suchte dort nach Anknüpfungspunkten, um eine nationale und christliche Kunst wieder erwecken zu können. Der Wiedergeburt der Antike sollte eine Renaissance der mittelalterlichen Kunst folgen, welche das ergänzte, was die Classicität unberührt lassen mußte.

Zweites Buch.

Periode der Romantik.



Erstes Capitel.

Veränderte Anschauungen.

So groß der dem Classicismus zu Grunde liegende Irrthum sein mochte, das antike Leben in Anschauungen, Staatsformen, in Literatur und Kunst wiedererwecken zu können, so hätte doch kein Weg sicherer zu dem Ziele führen können, der Verkommenheit der vorausgängigen Tradition zu entfliehen, und zu neuen, frischen und gesünderen Zuständen sich aufzuraffen, als diese Rückkehr zur Antike. Besonders wenn man darunter nicht blos äußerliche, declamatorische, unempfundene Nachahmung verstehen, sondern vielmehr aus ihr lernen wollte, wieder naiv und einfach, aber groß und tief zu denken, wenn die Rückkehr zur Antike in gewissem Sinne gleichbedeutend war mit der Rückkehr zur Natur, indem man, wie es schon Diderot empfiehlt, aus ihr lernte, die Natur zu sehen. Gerade darum aber konnte sie nicht mehr sein als eine Schule, welche, wenn sie die Verzogenheit der vorausgegangenen Zeit abgewöhnt hatte, schließlich größerer Selbständigkeit, Unmittelbarkeit und zeitgemäßer Wahrheit Raum geben mußte. Man hatte sich durch die Antike aus der Unnatur der vorausgegangenen Zeit gerettet und befreit, durch dieselbe den Weg zur Natur gefunden, sie selbst aber nicht erreichen können. Vergeblich harrte Pyg-

malion auf das Lebendigwerden der angebeteten Bildsäule, der prometheische Funke fehlte und es blieb nichts übrig als Hülle und Form, welchem das Jahrhundert Inhalt und Seele, Wahrheit und Leben noch nicht verliehen hatte. Wer hätte auch vermocht das Zeitalter eines Perikles, eines Brutus oder Cäsar an den Anfang des 19. Jahrhunderts zu verpflanzen, und das, was unter dem Schutt von zwei Jahrtausenden gelegen, wieder zu wirklichem Leben zu erwecken! Zu sehr hatte sich im Verlaufe von mehr denn anderthalb Jahrtausenden der Boden der Cultur verändert, als daß nicht selbst der nemliche Samen andere und zumeist taube Früchte bringen und das Gewächs überhaupt Treibhauspflanze bleiben mußte, welche der allgemeinen Theilnahme fremd gegenüberstand. Wie die Anschauungen, so hatten sich auch in der Kunst und namentlich in der monumentalen, in welcher die antiken Elemente noch den meisten Spielraum finden konnten, die Gegenstände ganz verwandelt, indem an die Stelle der stoffgebenden Mythologie das Christenthum getreten war und durch seine verinnerlichende Tendenz sogar lange Zeit der Formfreude entfremdet hatte. Glaubte nun auch die Revolution sich desselben wieder entledigt zu haben, so lagen doch die christlichen Anschauungen dem allgemeinen Bewußtsein stets näher als die classischen, und es konnte nicht fehlen, daß gerade mit dem Ausleben der Revolution die ersteren wieder in den Vordergrund traten. Wie man sich von der Unnatur des 18. Jahrhunderts zur Antike geflüchtet, so suchte man jetzt, da zur unmittelbaren Einkehr in die Natur die Kräfte noch nicht zureichten, die Rettung vor der unbefriedigenden Leere des classicistischen Formalismus im Mittelalter.

Das Gesetz des aufklärenden Verstandes hatte ebenso wie die vorrevolutionäre Epoche der Galanterie eine Seite der Menschlichkeit ganz ohne Nahrung gelassen, nemlich das Gemüth. Es mußte sich dieses wieder geltend machen, und zwar

mit Macht, sobald man über das Stadium des noch unklaren Sehnens und Strebens hinaus war. Mehr noch als das gesellschaftliche Leben und die Wissenschaft drängte die Kunst nach Rücksichtsnahme auf das lange vernachlässigte gleichsam vom Geist und dem Sinn für praktische Nützlichkeit erdrückte Gemüth. Vorab die Poesie. Herder und dann Goethe und Schiller in ihren jüngeren Jahren um die Zeit des Götz und Werther wie der Räuber hatten jenem Drange Ausdruck gegeben. Goethe freilich sollte das, was er so mächtig angeregt, nicht weiter entwickeln, indem er sein Ideal nachmals in der Antike suchte und fand; und auch Schiller änderte später seine Richtung nach gleicher Seite hin; aber durch sie wie durch den Philosophen Fichte war der Impuls gegeben, dessen wachsende Wirkung sie selbst nicht mehr zu hemmen vermochten.

Es war eine Revolution der einschneidendsten Art und wenn auch nicht so politisch verspürbar wie die französische, so doch auf dem Gebiete des Geistes, der Literatur und Kunst eine der merkwürdigsten Umwälzungen, welche die Geschichte aufzuweisen hat.* Derjenige, welcher sie in der Poesie zuerst zum vollen Ausdruck bringen sollte, war J. L. Tieck. Zu Berlin 1773 geboren, hatte er, wie er selbst sagt, an Götz von Berlichingen gewissermaßen das Lesen gelernt, dann sich mit Leidenschaft an das Theater geklammert, welches seine Seele erfüllte, und konnte, noch ehe er das Werder'sche Gymnasium verließ, in Liebhabertheatern als vortrefflicher Schauspieler, in Gesellschaften als Kenner aller damals gelesenen novellistischen und dramatischen Schriften, unter Freunden auch als improvisirender Dichter gelten. Von seiner Thätigkeit in letzterer Eigenschaft kam freilich nur Weniges und zwar erst später in die Presse,

---

* R. Haym, die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.

und auch seine folgende literarische Thätigkeit im Dienste Rambach's verdiente kaum die Vervielfältigung. Die Wirkung war aber für ihn die, daß sich eine krankhafte Stimmung und tiefe Schatten über sein Gemüth lagerten, deren er sein ganzes Leben lang nicht mehr gänzlich ledig werden konnte. In dieser Stimmung war Almansur (1790), Abdallah (1792) entstanden und sie klingt auch noch in Karl von Berneck (1795) und namentlich in der Geschichte des W. Lovell (1793—1796) nach, in welcher letzteren sich der Held eines französischen Romans mit ein wenig Werther und mit Tieck's eigenen hypochondrischen Reflexionen und Phantasien verbunden hatte. Doch hatte sich, als Tieck in Göttingen sich mehr in das Studium Shakespeare's und Cervantes' vertieft, besonders aber als er sich wieder mit seinem Schulfreund W. H. Wackenroder zu Erlangen vereinigt hatte (1793), sein geistiger Horizont etwas geklärt. Der herrliche Freund, und einen treueren, hingebenderen, edleren als Wackenroder konnte es kaum geben, stand nun wie ein guter Genius ihm zur Seite, die Schatten verscheuchend, zu geregelter Thätigkeit und zum Guten spornend. Damals erschloß sich den Freunden der Sinn für die Herrlichkeit der älteren bildenden Kunst; sie sahen den Dom zu Bamberg, pilgerten nach Nürnberg und fanden zu Pommersfelden die erste größere Gemäldegallerie. Die Natur der fränkischen Schweiz und nächsten Nachbarschaft, die Ruinen der dortigen Ritterburgen ließen das alles verkörpert erscheinen, wovon sie bisher nur in der Phantasie geschwärmt. Selbst das peinliche Engagement, das Tieck bei dem alten Aufklärungshelden Nicolai als Novellenschriftsteller angenommen, konnte die einmal angenommene Richtung nicht mehr zurückdrängen, die sich dann in der Märchendichtung gewaltsam Bahn brach. Ahnung und Stimmung, Töne und Farben sind die Elemente, auf deren Wellen sich nun die Phantasie der romantischen Dichter in ganz lyrischer

Haltung mehr schaukelt als vorwärts bewegt. „Ein Garten mit plätschernden Springbrunnen und rauschenden Bäumen, Musik von allen Sorten, Töne, die sich mit Farben vergleichen, Schmerzen und Thränen, die sich auf Zweifel und Sehnen reimen, endlich bunte wunderbare Traumgestalten," so faßt Haym die Bestandtheile der neuen Poesie auf den engsten Raum zusammen.

Alle früheren Producte Tieck's standen jedoch mit der bildenden Kunst in keinem Zusammenhang. Anders verhielt es sich mit drei, 1797—1799 erschienenen Werken, welche zumeist, wenn nicht der Feder, so doch den Anschauungen Wackenroder's entsprungen sind: „die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders", „Franz Sternbald's Wanderungen" und „die Phantasien über die Kunst". Wackenroder ist ein begeisterter Kunstfreund, der es sich zum Lebensgeschäft machen möchte, „vor der Kunst niederzuknien und ihr die Huldigung einer ewigen, unbegränzten Liebe darzubringen", in der Begeisterung für die Kunst so stark wie Winckelmann, nur daß nach Haym's anschaulicher Vergleichung bei dem letzteren begeisterte Anschauung, bei dem ersteren begeisterte Empfindung vorherrscht, bei diesem die Plastik, bei jenem Malerei und Musik im Vordergrunde steht; daß dieser ein Parteigänger der Antike, jener mehr der mittelalterlichen Kunst zugewandt ist, dieser gründlich heidnisch, jener schlicht christlich denkt und fühlt.

Wackenroder spricht es nemlich geradezu aus, daß aus dem Zusammenflusse der Ströme von Kunst und Religion sich der schönste Lebensstrom ergieße. Er vergleicht auch den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet; es ist Kunstfrömmigkeit, religiöses Entzücken, geradezu Verzückung, was ihn beherrscht. Wie er vor dem Kunstwerk sich niederwerfen könnte, um ihm zu huldigen, so drückt ihn auch die Macht der Musik auf die Knie. Diese Eindrücke erpressen ihm das Geständniß der

Unvermeidlichkeit des Confessionswechsels.* „Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse . . . Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben?“ Verhängnißvolle Worte, welche bald den Uebertritt mehrer Künstler des romantischen Kreises befördern sollten!

In seinen Träumen steht Raphael und Dürer „Hand in Hand“. Doch mit besonderer Vorliebe bewegt er sich in noch früheren Zeiten. Die alten Italiener mit ihren Anekdotengeschichten und in ihrer schlichten Erscheinung, die gothischen Dome und gemalten Fenster entzünden seine Phantasie. Er wünscht sich zurück in die vergangenen Zeiten. „Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen. Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist in deinen Mauern lebte und webte.“ Dann coordinirt er die mittelalterliche Kunst mit der classischen, die erstere so berechtigt wie die letztere: „Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor, und dem allgemeinen Vater, der den Erdball in seiner Hand hält, duftet auch von dieser Saat nur ein vereinigter Wohlgeruch. Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken,

---

* Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder. Hamburg 1799. Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg. S. 152 der 2. Ausgabe von 1814.

der, von ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch in dessen kleine Schöpfungen überging, aus denen er dem großen Schöpfer wieder entgegenglimmt. . . . Ihm ist der gothische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen."

Wie es Tieck gelang, auf die Anschauungen des Freundes einzugehen, zeigen „Franz Sternbald's Wanderungen", zu welchen der Plan zwar gemeinschaftlich gefaßt, aber in Folge von Wackenroder's frühzeitigem Ableben (1798) von dem überlebenden Freunde allein ausgeführt ward. Freilich die Unmittelbarkeit und überzeugungsvolle Wahrheit und Befriedigung wie seine Vorbilder athmet der Roman nicht; auch erkennt man, wie Wilhelm Meister von nicht geringerem Einflusse auf den Dichter gewesen, als Wackenroder's Begeisterung. Ferner ist auch der hypochondrische Zweifel wieder da, der es nicht zum Schwelgen in den Kunstvisionen, und durch die selbstquälerischen Reflexionen nicht zu einem sicheren Ziele kommen läßt. Der Held des Romans ist ein schwärmerischer Schüler Albrecht Dürer's, welcher auf einer Kunstwanderung nach den Niederlanden und von da nach Italien gelangt, um auf dem Wege durch eine Menge nicht blos von harmlosen Abenteuern, die sein Gemüth bewegen, sondern auch von Gelegenheiten, seine Anschauungen mit fremden auszutauschen, geführt zu werden. Fromme Kunstverehrung ist auch hier die Grundlage, minder rein als in jenen Werken, aber dafür bereichert durch schillernde poetische Zugaben. Welcher Mysticismus herrscht in den Gemäldeschilderungen*, in welchen Farbenstimmung und Gedanken entschieden präponderiren. Tritt nun Musik dazu, so geräth die ganze Umgebung in theilnahmsvolles Leben. Da ist es dem Künstler, der eine unaussprechliche Wonne in dem Gedanken,

---

* Vgl. die „Verkündigung" in „Sternbald's Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte". Berl. 1798. I. Band. S. 119.

ein Christ zu sein, empfindet und sich gesteht, wie die Andacht der höchste und reinste Kunstgenuß sei, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbengebilde seines Gemäldes bewegten und sprächen und mitsängen . . . als wenn Baum und Gesträuch außerhalb auch mit Frömmigkeit beteten und unter der umarmenden Andacht ruhten, als ob aus den Gräbern leise Stimmen der Abgeschiedenen heraussängen und mit Geisterstimme den ernsten Orgeltönen nacheilten; die Bäume jenseit des Kirchhofs betrübt und einsam dastünden und ihre Zweige wie gefaltete Hände emporhöben. Wie sich dann freundlich durch die Fenster die Sonnenstrahlen weit in die Kirche hineinlegen, scheinen ihm auch die Steinbilder an der Mauer nicht mehr stumm, und die fliegenden Kinder, welche die Orgel verzieren, scheinen in lieber Unschuld auf ihrer Leier zu spielen und den Herrn der Welt zu loben. Dem nüchternen Meister Lucas von Leyden wird es dann geradezu in den Mund gelegt, daß die italienische Schule den Deutschen nicht nützlich sei, noch weniger das Studium der Antiken, „für welche wir gewiß nicht sind und die wir auch nicht mehr verstehen“. Hinsichtlich der Landschaft sagt er an einer anderen Stelle*: „Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern, mit dieser genauen Copie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mittheilen.“ In der Architektur befriedigt natürlich der gothische Dom allein den romantischen Sinn. „Führt jeden Tadler der Gothik, jeden, der von griechischer und römischer Baukunst spricht, nach Straßburg. Da steht der Münster in voller Herrlichkeit, ist fertig, ist da und bedarf keiner Vertheidigung in Worten und auf dem

* II. S. 125. Aehnliches Stimmungsbild in Mondbeleuchtung. II. S. 293 ff.

Papier; er verschmäht das Zeichnen mit Linien und Bögen und all den Wirrwar von Geschmack und edler Einfachheit. Das Erhabene dieser Größe kann keine andere Erhabenheit darstellen; die Vollendung der Symmetrie, die kühnste allegorische Dichtung des menschlichen Geistes, diese Ausdehnung nach allen Seiten, und über sich in den Himmel hinein; das Endlose und doch in sich selbst Geordnete; die Nothwendigkeit des Gegenüberstehenden, welches die andere Hälfte erläutert und fertig macht, so daß eins immer um des anderen Willen und alles um die gothische Größe und Herrlichkeit auszudrücken, da ist. Es ist kein Baum, kein Wald; nein, diese allmächtigen unendlich wiederholten Steinmassen drücken etwas Erhabeneres, ungleich Idealischeres aus. Es ist der Geist des Menschen selbst, seine Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben nach dem Himmel, seine kolossale Dauer und Unbegreiflichkeit: den Geist Erwin's selbst seh' ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen. Es ist zum Entsetzen, wie der Mensch nicht rastet und ruht, bis er diesen ungeheuren Springbrunnen von lauter Felsenmassen hingestellt hat, der sich ewig, ewig ergießt, und wie mit der Stimme des Donners Anbetung vor Erwin, vor uns selbst in unsere sterblichen Gebeine hineinpredigt ... Wer da noch demonstriren und Erwin und das barbarische Zeitalter bedauern kann, — o wahrhaftig, der begeht, ein armer Sünder, die Verleugnung Petri an der Herrlichkeit des göttlichen Ebenbildes." Freilich der Tieck'sche Kunstenthusiasmus ist nicht so natürlich wie der Wackenroder's, sondern angenommen und gemacht, die Verzückung ist übertrieben und unwahr, es ist nicht mehr der echte Klosterbruder, sondern wie Haym bezeichnend sagt, der platirte. Doch auch das verzerrte Echo läßt den Klang wieder erkennen, der es hervorgerufen und zwar hier nicht blos wiederholend, sondern selbst weiter entwickelnd.

Auch Schwaben, ohne welches der deutsche Dichterhimmel seine schönsten Sterne nicht hätte, entsandte schon damals seinen Romantiker, Hölderlin aus Laufen am Neckar. Nachdem schon im Jahrgang 1793 von Schiller's Neuer Thalia das Fragment von Hyperion erschienen, folgte später in zwei Bänden der gleichnamige vollendete Roman Hölderlin's,* ein lyrisches Gedicht in Briefform. Es war dem Dichter darum zu thun, seine Begeisterung, sein Leiden, Sehnen, Hoffen und Lieben seinem Helden in den Mund zu legen, und dieser Held erscheint als ein Sohn des modernen Griechenlands, der seinen Idealen nachjagt und nachdem er sich allerwärts bei der herrschenden Entartung enttäuscht gesehen, sich in die Einsamkeit zurückzieht. Hölderlin's Naturell klammert sich an Posa in Don Carlos; hin- und hergezogen dann zwischen Schiller's früheren Arbeiten und Fichte verliert sein reizbares Gemüth den Halt, er sinkt, unzufrieden mit allem um sich mit seinen Verhältnissen und mit sich selbst in tiefe Melancholie und zuletzt in Wahnsinn. Einen günstigeren Einfluß als auf ihn hatte das Scheitern der schönsten Hoffnungen auf F. L. v. Hardenberg (Novalis) aus Ober-Wiederstedt im Mansfeldischen geübt, welcher weniger leidenschaftlich angelegt neben Wackenroder gestellt werden muß. Er hatte sich kaum das Jawort der jugendlichen schwärmerisch angebeteten Braut errungen, als er sie, bald nach ihrem 15. Geburtstage, hinwelken sehen mußte. Jahrelange Seelenkämpfe drängten den Trostlosen wiederholt an die Pforte freiwilligen Todes, bis er endlich in der Poesie die langsame Heilung fand. Seine „Hymne an die Nacht", jene unvergleichliche Lyrik der Verzückung, der Schwermuth und des tiefsten Schmerzes; sein Fragment der Lehrlinge von Sais mit dem entzückenden Märchen von Hyazinth, seine fichtianisch philosophischen Fragmente be-

* Hyperion oder der Eremit in Griechenland. Tübingen 1797. 1799.

zeugen die allmähliche Genesung, bis endlich aus dem Verkehr mit Tieck sein bedeutendstes Werk „Heinrich von Ofterdingen“ entstand.* Er wollte damit Goethe's Wilhelm Meister, den er „gewissermaßen durchaus prosaisch und modern“ fand, der ihm „odiös“ war, ein Werk an die Seite setzen, in welchem die Poesie durch die Poesie nicht vernichtet, sondern verherrlicht und verklärt werden sollte. Wie die Welt am Ende Gemüth, so wird ihm Alles am Ende Poesie. „Eine absolut poetisirte, d. h. eine in ihrer Verwirrung wunderbar durchsichtige, den Gesetzen des Verstandes, der Schwere der sinnlichen Wirklichkeit entrückte Welt stellt sich in ihrem eigenen Element, im Element der träumerisch-märchenhaften, mit Stimmungen spielenden Phantasie dar.** Trotzdem fehlt es dem Ganzen nicht an Wahrheit: denn Ofterdingen's Liebe ist seine, der Entwicklungsgang des Gemüthslebens seines Helden sein eigener. Der Vorgang ist ins Mittelalter zurückgelegt, für welches auch er schwärmt. „Zwischen den rohen Zeiten der Barbarei und dem kunstreichen, vielwissenden und begüterten Weltalter hat sich eine tiefsinnige Zeit niedergelassen, die unter schlichtem Kleide eine höhere Gestalt verbirgt. Wer wandelt nicht gerne im Zwielichte, wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht!“ Unvollendet wie das Gedicht durch den frühen Tod Hardenberg's (1801) blieb, und unvollendbar wie es durch die sich steigernde Märchenhaftigkeit geworden, wird es immer zu den Hauptwerken der Romantik gezählt werden müssen. Auch in ihm wohnte ein starker Zug zur Religiosität. An der Hand des Erlösers hoffte er dereinst seine Geliebte wieder zu sehen, und unwillkürlich verschwimmt ihm ihr Bild mit dem der Himmelskönigin.

---

* Novalis' Schriften, herausgeg. von F. Schlegel und L. Tieck. I. Bd. Berl. 1802.

** Haym a. a. O. S. 383.

Doch nicht nur vereinzelt und versplittert, nicht nur als individuelle Aeußerungen entstanden diese Werke, sondern sie erschienen um die Wende des Jahrhunderts bereits als die Produkte einer geschlossenen Richtung und Schule. Es waren namentlich die Gebrüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel aus Hannover, die mit Tieck den Grund zu einer Genossenschaft von Richtungsverwandten legten, welche dem Classicismus und der Aufklärung entgegenarbeiten sollte. Sie hatten zunächst als Kritiker, anfänglich unter Schiller's Aegide gewirkt, waren aber dann in Folge unverschämter Kritikausfälle namentlich Friedrich's auf Schiller mit diesem zerfallen. 1797 und 1798 hatten sich die Schlegel mit Tieck, Bernhardi und dem jungen Schleiermacher zusammengefunden und als Organ ihrer Richtung ein Journal gegründet, das Athenäum, für welches auch Hardenberg und der Fichtianer A. L. Hülsen Beiträge lieferten. Von größeren Arbeiten aber förderte weder Tieck's Genovefa noch F. Schlegel's Schandroman Lucinde die gemeinsame Sache. Mehr geschah dieß durch die Philosophen, welche nun in den Kreis der Romantiker eintraten, vorab Schelling, dann J. W. Ritter und H. Steffens. Es war besonders Schelling, welcher der Kunst eine Stellung zuwies, wie sie die neue Schule verlangte: „die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle, die Kunst eine allgemein anerkannte und auf keine Weise hinwegzuleugnende Objektivität der intellektuellen Anschauung. Was der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, das wird durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt . . . Die Kunst ist das einzig wahre und ewige Organon und Document der Philosophie . . . Sie ist dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was im Leben und Handeln

ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß." Ueberhaupt war es Schelling, welcher den Geist der Romantik zur Weltformel gestaltete. Doch weder er noch der ewig unfertige, mit sich selbst uneinige Friedrich Schlegel waren die Männer, welche über Theorien hinauskommen und praktische Consequenzen zu ziehen vermochten. Dazu war der einzige Mann A. W. Schlegel, das organisatorische und das durchaus — vielleicht allzusehr — formale Talent des ganzen Kreises, welcher hauptsächlich den Spaten führte, um den Classicismus der Aufklärungsepoche zu untergraben.

All dieses mehr negative und zersetzende als schöpferische und stoffgebende Treiben konnte indeß nur geringen und secundären Einfluß auf die bildende Kunst ausüben. Anders wurde die Sache, als W. Schlegel seine Berliner ästhetischen Vorlesungen eröffnete, und — ein Meister der Systematik — sich nun gezwungen sah, das Fragmentarische seiner bisherigen Thätigkeit abzulegen. Der Gegensatz des antiken und des romantischen Styls stellt sich nun in zunehmender Klarheit durch alle Kunstgebiete hindurchgehend dar. Im Gebiet der Plastik stellt sich Schlegel wie billig auf den Standpunkt des Classicismus; selbst im Reiche der Architektur läßt er der Gothik neben der verherrlichten Antike nur eine „partiale Gültigkeit für ein gewisses Zeitalter, gewisse Sitten und Religionsanschauungen". Dagegen bekämpft er in der Malerei mit Entschiedenheit die von Winckelmann, Lessing, Mengs, und von den Goethe'schen Propyläen vertretene Richtung, welche die Malerei in die Gränzen der Sculptur einzuengen strebe, und nimmt Partei für die „Einfalt unserer alten Maler" im Sinne Wackenroder's. Noch einflußreicher als seine Theorie der bildenden Kunst wurden seine literaturgeschichtlichen Vorlesungen namentlich dadurch, daß er sich zum Zweck der Illustration zur Ausarbeitung von Uebersetzungsproben aus Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Cer-

vantes, Camoens u. s. w. veranlaßt sah,* wozu noch ein Anfang der Uebersetzung des Calderon kam.** Den Anlauf zu dieser Uebersetzungsthätigkeit hatte er schon lange vorher in seiner Göttinger Zeit mit Shakespeare und Dante gemacht, wo er sein „Uebersetzungstalent“ nicht blos gefühlt, sondern als sein hervorragendstes sogar beklagt hatte. In den Vorlesungen selbst bekämpft er systematisch den Geist des modernen Zeitalters seit der Reformation und stellt den vorausgegangenen der romantischen Epoche mit Geschick, wenn auch nicht ohne stellenweise Uebertreibung in ein helles Licht. In der That giebt es erst seit dem die nachclassische Poesie behandelnden Vorlesungscursus im Winter 1803 und 1804 eine Geschichte der romantischen Poesie, wie auch er den Namen dafür geschaffen. „Denn romanisch, romance, nannte man die neuen, aus der Vermischung des Lateinischen mit der Sprache der deutschen Eroberer entstandenen Dialekte; daher Romane die darin geschriebenen Dichtungen, woher dann romantisch abgeleitet ist: und ist der Charakter dieser Poesie Verschmelzung des Altdeutschen mit dem späteren, d. h. christlich gewordenen Römischen, so werden auch ihre Elemente schon durch den Namen angedeutet.“ Dadurch war der deutschen Literatur eine zum Theil besondere Stellung geschaffen, und dieser wandte sich Schlegel nun eingehend zu.

Hatte man doch selbst wenige Jahre vorher die romantische Literatur und besonders die altdeutsche kaum oder doch nur sporadisch und so abgeschlossen gelehrtenhaft gekannt, daß die Kunde davon über einen ganz kleinen Kreis nicht hinausgekommen war. Aus bloßen Andeutungen in einem literaturgeschichtlichen Collegium hatte Wackenroder 1792 die Anregung gewonnen, sich einmal Einzelnes näher anzusehen, war aber sogar

* A. W. Schlegel, Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie. Berl. 1804.

** Spanisches Theater. I. Band. 1803.

von einem Tieck vor allem weitern Eingehen gewarnt worden, damit er sich mit der altdeutschen Poesie nicht „den Geschmack verderbe“. Doch Wackenroder's Einfluß hatte Tieck dazu geführt, selbst das Nibelungenlied und die Minnesänger der Manesse'schen Sammlung zu lesen, und schon 1803 konnte dieser an W. Schlegel schreiben, daß er zweifle, ob sonst Einer so viele altdeutsche Dichter mit gleicher Aufmerksamkeit gelesen habe. Gleichwohl entsprach seine etwas freie Bearbeitung der Minnelieder,* dieselbe, welche J. Grimm auf sein so epochemachend vertretenes Gebiet führte, W. Schlegel, der sie treuer und strenger wiedergegeben wünschte, nicht. Dieser selbst hatte dem Nibelungenliede ein viel gründlicheres Studium gewidmet und seine Kenntniß der gesammten älteren Literatur Deutschlands bereits soweit ausgedehnt, daß er die seither üblich gebliebene Eintheilung in vier Epochen, in die mönchische, ritterliche, bürgerliche und gelehrte definiren konnte. Alles bestärkte ihn, wiederholt auszusprechen, wie vortheilhaft jene Schöpfungen von dem Unpoetischen der Gegenwart sich unterschieden, und wie ungerecht es sei, das Ritterthum als eine Fratze, die Scholastik als eine Barbarei, die Kreuzzüge und Religionskriege als eine Widersinnigkeit zu verurtheilen. Mit zündender Wärme vertritt er dann die ritterliche Welt, die Rittérehre, die Frömmigkeit als Gefährtin der Tapferkeit, die ritterliche Liebe, den Madonnencult u. s. w., und der Kreis seiner Zuhörer wuchs mit der Wiedergabe der Dichterproben in annähernd moderner Sprache. Eine solche Vorlesung gab die Veranlassung zu F. H. v. d. Hagen's Herausgabe des Nibelungenliedes; noch wichtiger war aber der Eindruck, den jene Vorträge in allen gebildeten und besonders Künstler-Kreisen hervorriefen.

---

* L. Tieck, Die Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter. Berlin 1803.

Sowie sich nemlich der darstellenden Kunst eine neue Stoffwelt eröffnete, konnte es nicht fehlen, daß sie sich von der banal gewordenen classischen Mythologie und Allegorie abwandte. Die altdeutschen und romantischen Gedichte und Sagen erfüllten mit frischem Interesse und es ist nicht zu leugnen, daß in der Reproduction und Verdolmetschung des alten Schatzes ein viel wichtigerer Hebel für die Umgestaltung der bildenden Kunst lag, als in den Neuproductionen des romantischen Kreises, wie z. B. in dem damals großes Aufsehen erregenden „Octavian“ Tieck's. Unter den Neuschöpfungen spielen übrigens kunstgeschichtliche Novellen und Betrachtungen wie die Schriften Wackenroder's oder Tieck's Sternbald die hervorragendste Rolle, indem sie namentlich das Interesse an der Auffassung, Behandlung und Formgebung der älteren Zeit erweckten.

Es mußten sich aber schon dadurch der Verschiedenheit der Ziele A. W. Schlegel's und Wackenroder-Tieck's entsprechend zwei verschiedene romantische Kunstrichtungen anbahnen, von welchen die erstere, hinsichtlich der Formgebung ungebunden, die Freiheit ließ, sich an die vollendete Kunst anzuschmiegen, während die letztere in Auffassung und formaler Behandlung auf die Zeit vor der höchsten Kunstblüthe verwies. Dem Stoffe nach vorwiegend profan und dem Gebiete der germanischen und romantischen Sage und Geschichte angehörig, war natürlich die erstere ungleich entwicklungsfähiger als die zweite, formal gebundenere, die sich vorwiegend in dem christlichen Ideen- und Bilderkreise und in der älteren und naiveren Auffassung der Meister vor dem Cinquecento bewegte. Denn während in jener die Rückkehr zum Mittelalter mehr inhaltlich und sonach mehr geistig war, erscheint sie hier viel unmittelbarer und äußerlicher, indem die erhaltenen Werke ihren Bann auch in Technik und Formgebung ausübten und nicht selten schlechterdings zu imitatorischer Haltung drängten. Daran aber hatte die Kunst vor

diesen literarischen Erscheinungen um so weniger gedacht, als jene Werke vorher kaum beachtet, geschweige denn geschätzt und studirt worden waren. Erst mit Anfang unseres Jahrhunderts hatte man den alten Werken eine schützende, ergänzende und sammelnde Aufmerksamkeit gewidmet, welche sich in dem Grade steigerte, als man in größeren Zusammenstellungen, wie namentlich in der von den Gebrüdern Boisserée veranstalteten Sammlung, erst den wahren Werth zu schätzen und diesen durch entsprechende Instandsetzung und Restaurirung allgemein augenfällig zu machen versucht hatte. Eine wirksamere Illustration zu den Schriften des Klosterbruders aber hätte es nicht geben können, als die Ausstellung jener Sammlung, die nun auch wahrhaft zündend wirkte. Kein Wunder, daß bald Ueberschätzung an die Stelle der bisherigen Geringschätzung trat, daß man nun allgemein nach den noch zu rettenden Ueberresten des Mittelalters strebte, und daß namentlich nicht blos der Maler, sondern auch der Architekt und Bildhauer sich beeilten, die gefeierte Eigenart abzulernen und sich zu diesem Zwecke in die derselben zu Grunde liegende Anschauung hinein zu denken und hinein zu fühlen. Dazu aber war die deutsche Sinnesart gemacht wie keine andere, mehr als die Frankreichs, Englands und Italiens, wo denn auch die Romantik nur zu einer untergeordneten und verspäteten Blüthe gedieh. Nirgend so wie in Deutschland reichten sich auch Wissenschaft, Poesie und Kunst so die Hand, in den Geist der mittelalterlichen Dichtung einzudringen und die lang vergrabenen Schätze zu heben. So kam es auch, daß in dieser Richtung die deutsche Kunst an die Spitze der europäischen trat, überdieß gestärkt durch das Gefühl, daß man sich hier mehr als im Classicismus auf dem seit Dürer's Tagen verlassenen heimischen Boden bewegte.

Zweites Capitel.

Die Klosterbrüder von S. Isidoro und die römischen Romantiker von 1810—1820.

Vor den Gypsabgüssen der akademischen Sammlung zu Kopenhagen war einem Carstens sein vorher latentes Ideal klar geworden; vor einem flandrischen Werke der Eyck'schen Schule sollte dem ersten deutschen Apostel der romantischen Malerei seine Mission dämmern. Jahrhunderte lang unbeachtet oder nur als Curiosität geschätzt hing in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck ein angeblicher Memling, der das Interesse eines fein angelegten und gebildeten Knaben, des Sohnes des Bürgermeisters und Dichters Chr. Ad. Overbeck wohl um jene Zeit erweckte, als Wackenroder's Herzensergießungen und Phantasien, und Tieck's Sternbald am literarischen Himmel erschienen waren. Friedrich Overbeck,* 1789 geboren, war damals eben der Elementarschule entwachsen und in die Humaniora eingeführt worden, als der Entschluß in ihm reifte, Künstler,

* (J. D. Passavant), Ansichten über die bildenden Künste u. s. w. Heidelberg und Speier 1820. Dr. Sepp, Friedr. Overbeck. Gedächtnißrede. Augsb. 1869. H. Holland, Zu Fr. Overbeck's Heimgang. F. Binder, Zur Erinnerung an Fr. Overbeck. Münch. 1870; besonders A. v. Zahn, Friedr. Overbeck. Lützow Zeitschr. f. b. K. 1871. S. 217 ff.

und zwar Maler, zu werden. Wohl fehlte es in Lübeck nicht an Anregung zum Künstler; gehörte doch die schöne Hansestadt zu den reichsten Städten an mittelalterlichen Kunstschätzen, vorab im Gebiete der Architektur und Plastik; wie wenig Boden jedoch speziell für den Maler war, hatte, wie oben dargestellt worden ist, Carstens gezeigt, welcher gerade seinen fünfjährigen Aufenthalt zu Lübeck die düsterste Periode seines Lebens nennen mochte, so daß es wohl dessen größtes Glück war, daß Vater Overbeck ihm den Weg nach Berlin und Italien bahnte.

Denn es fehlte dort gänzlich an Sammlungen, Lehrern und an empfänglichem Sinne der Bevölkerung. Wie aber ein Funke genügt, um da einen Brand zu erzeugen, wo dazu die Möglichkeit vorhanden, so genügten auch die dürftigsten Eindrücke bei dem gebornen Genius, um ihm seinen Weg in voller Klarheit zu zeigen, und es ist ganz glaublich, daß der Anblick jenes bedeutenden älteren Bildes, dazu später die gelegentlich gebotene Einsicht in die Zeichnungen der Gebrüder Riepenhausen nach Giotto, Massaccio, Perugino u. s. w.* von entscheidendem Einflusse auf den jungen Overbeck wurden. Zur romantischen Richtung drängten ihn die Eindrücke seiner Vaterstadt, die Zeit seiner geistigen Entwicklung, der Verkehr mit älteren Freunden, die Literatur und seine eigene Anlage. Glaubt man doch Wackenroder oder Sternbald zu vernehmen, wenn man in einem seiner frühesten Briefe an A. Kestner liest: „Lebhaft tritt die schöne Zeit wieder vor meine Seele, da ich Sie in Lübeck kennen lernte, da ich gegen Sie zuerst meine Gefühle über die Kunst schüchtern zu äußern wagte, da Sie mir zuerst, wenn wir des Abends im Laubgang auf- und abgingen, wie ein Engel vom

* Unter dem Titel „Geschichte der Malerei in Italien nach ihrer Entwicklung, Ausbildung und Vollendung" zu Stuttgart 1810 in 24 Tafeln erschienen.

Himmel Worte der Seligkeit über Malerei und Dichtkunst sprachen, Dinge, die ich bis dahin aus keines Menschen Munde gehört hatte, und in denen ich doch so ganz mein eigenes Herz wiederfand . . . Es hatte demselben immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach und ich war so voll davon, meine ganze Phantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern, ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Wiederklang."

Bei solcher Disposition wäre eigentlich Dresden die zu empfehlende Akademie gewesen, an welcher der seinem ungenügenden Lübecker Lehrmeister Peroux, einem schwachen Mengsianer, entzogene Kunstjünger seine weitere Ausbildung hätte suchen sollen. Denn dort hatte die Romantik am frühesten Wurzel geschlagen. O. P. Runge zwar, aus Wolgast gebürtig und hauptsächlich in Folge der Lectüre des Sternbald dem Kaufmannsstande zu Gunsten der Kunst abtrünnig geworden, hatte damals eben Dresden verlassen und war nach Hamburg übergesiedelt, wo er schon 1810, wieder zu seinem ersten Beruf zurückgekehrt, in einem Alter von 33 Jahren starb. Indeß hätte die Unklarheit seiner Schöpfungen und seines ganzen Wesens, wie sie sich namentlich in seinen hieroglyphischen Hauptwerken, den die vier „Tageszeiten", „Jahreszeiten", „Lebenszeiten" und „Weltzeiten" verbindenden Arabeskencompositionen,* aussprach, die Entwicklung des jungen Genius wohl eher verwirrt als gefördert. Ein correktes Erfassen des romantischen Geistes zeigen auch selbst seine Illustrationen zu Tieck's Minneliedern** oder seine Zeichnungen zu den Heymonskindern keineswegs, wie

* Im Umriß gest. v. Darnstedt, Seiffert und C. G. Krüger; mit Text von Görres. Leipzig 1808.

** Radirt v. Köbcke. Berlin 1803.

auch seine hinterlassenen Schriften* beweisen, daß seine Erscheinung unter den Meistern der Romantik etwas Dämmerndes an sich hatte, welches allen bestimmten Ausdruckes ermangelte. Es schien als ob der tiefe Eindruck, welchen bei einer Jugendreise nach Rügen die an den Felsen hangenden Nebel auf ihn gemacht, sein ganzes Wesen ständig beherrscht hätte. Rein experimentell und grundsatzlos aber war der schon früher erwähnte Hartmann vorgegangen, als er in seinen „drei Marien am Grabe“ die plastisch-classicistische Auffassung verlassen hatte. Der Landschafter C. D. Friedrich, der Begründer der deutschen Stimmungslandschaft, von welchem später, konnte einem Overbeck noch weniger nützen. Mehr hätte es vielleicht vermocht G. v. Kügelgen,** geb. 1772 zu Bacharach, ermordet 1820 bei Dresden, der Zwillingsbruder des als russischer Hofmaler 1832 gestorbenen Landschafters Carl v. Kügelgen, welcher nach längerem Studienaufenthalt in Rom 1805 nach Dresden gekommen war. Denn seine Stoffe waren zumeist religiöse und es fehlte ihm auch nicht an wahrer Empfindung, an lebhaftem Sinn für Gehalt und an Originalität. Seine schwärmerische Katholicität hatte ferner für das gewählte religiöse Kunstgebiet wenigstens den Vortheil, daß sie ihn zu jener Hingabe an seine Werke vermochte, die nur wirklicher Ueberzeugung möglich ist. Auch war sein Streben der plastischen Auffassung der classicistischen Periode entgegen, und vielmehr, unterstützt von verwandter musikalischer Begabung, dem rein Malerischen zugewandt. Allein sein künstlerisches Vermögen war seinem Wollen nicht entsprechend, was ihn wieder auf mehr äußerliche und formale Durchbildung beschränkte. Ferner hielt er sich zu eng an das Vorbild Raphael's und — was noch schlimmer — an den

* Zu Hamburg bei Perthes 1840 u. 41 in 2 Bden. erschienen.

** F. Hasse, das Leben Gerhard v. Kügelgen. Leipzig 1824.

eklektischen Gedanken, dasselbe mit der Antike zu verbinden. Doch würde immerhin seine tadellose und liebenswürdige Persönlichkeit auf Overbeck's Entwicklung von günstigem Einflusse gewesen sein. Mehr vielleicht als der Overbeck an Alter nur wenig überragende G. H. Näcke, geb. 1785 zu Frauenstein, † zu Dresden 1835, welcher damals die ersten Proben seines Talentes zu Dresden ablegte, aber erst später zu Rom seine romantische Richtung weiter entwickelte, freilich so daß Reminiscenzen aus romantischen Werken mit modernster Auffassung sich wunderlich paarten. Mehr auch als der etwas zopfige Classicist Fried. Matthäi* aus Meißen, geb. 1777, † 1845, aus Jüger's Schule hervorgegangen, der sich trotz einiger Anläufe weder aus dem Bann seiner Schule noch aus dem Classicismus zu befreien vermochte. Bezeichnend für ihn ist, daß er 1807 in Florenz Angesichts der anregenden Sammlung der Quatro- und Cinquecentisten seine „Ermordung des Aegisth" schaffen konnte, und neben diesem blieb der „Tod des Kodrus" (1821—1827) das bemerkenswertheste Werk dieses Künstlers, der gleichwohl als akademischer Lehrer nicht ohne Bedeutung war. F. A. M. Retzsch aber, geb. 1779 zu Dresden, als Stecher und Illustrator der Dichterwerke von Bürger, Schiller und Goethe bekannter wie als Maler, auch älteren romantischen Dichtungen seine Hand widmend, steht in Hinsicht auf die Gegenstände seiner Kunst der Richtung eines Cornelius näher als der Overbeck's, blieb aber nicht blos hinter beiden weit zurück und in technischer Tüchtigkeit befangen, sondern wurde sogar ein entschiedener Gegner der Overbeck'schen Richtung, wie seine Caricatur „Apollo verleugnet und entwürdigt" zeigt.

Die unklaren romantischen Bestrebungen in Dresden hätten der Entwicklung Overbeck's vielleicht störender entgegengewirkt,

---

* Nekrolog von Th. v. Oer, Kunstblatt 1846 S. 10.

als eine Schule, die ihn zu entschiedener Opposition und zum offenen Bruche zwang, wie es an der von Füger geleiteten Wiener Akademie, damals der geschätztesten Deutschlands, geschah. Kaum hatte er nemlich diese Schule, wo Vater Overbeck die technische Ausbildung und Vorbereitung des Sohnes zum Studienaufenthalte in Italien am besten besorgt glaubte, bezogen (1806), so wurde es ihm sofort klar, daß die eklektisch imitatorische Weise, der mengs-davidische Formalismus seinem Kunstideale nicht entsprach, welches er höher setzte als in technische Fertigkeit und akademischen Regelzwang. Es widerte ihn an, daß die gewählten Gegenstände nur dazu da sein sollten, dem angelernten Können als Gelegenheit zur Darstellung zu dienen, ohne für sich Bedeutung in Anspruch zu nehmen, und lediglich gewählt werden sollten, je nachdem sie sich zur Folie für virtuose Wiedergabe formaler Schönheit und technischer Compositions- wie Ausführungseffekte eignen würden. Es war ihm unerträglich, daß neben der Antike noch immer namentlich die Carraccisten als mustergiltig zu betrachten sein sollten, welchen doch vorwiegend nur formales aber wenig inhaltliches Verdienst zugeschrieben werden könne. Es mußte aber insbesondere seiner genialen Natur der gesammte Schulbetrieb, das Zurückdrängen und Verdammen jeder Eigenart, die uniforme Kunstdressur unleidlich sein und immer unleidlicher werden, je mehr er sich selbst fühlte und bewußt ward zu Besserem berufen zu sein, als zum Mitglied einer gleichunterrichteten gedrillten Schaar, in welcher jeder eigene Gedanke durch Regelkram und Formenwesen erstickt war. Doch beugte er sich lange unter das schwere Joch, das seinen Flug hemmte, nicht ohne auch in technischer Hinsicht zu gewinnen, wie er namentlich in diesen Jahren im Akt jene Sicherheit erlangte, die es ihm ermöglichte, mit der Feder fehlerfrei nach dem Modell zu zeichnen. Doch sein eigentliches Kunstbedürfniß blieb ohne Nahrung, bis er im

Austausch mit einem gleichgesinnten Freunde Ersatz fand. „Ersparen Sie es mir,“ schreibt der junge Künstler im März 1810 an Kestner, „es Ihnen ausführlich zu schildern, wie die ersten Jahre meines Hierseins verstrichen, wie ich unter Menschen, die ich weder achten noch lieben konnte, in dumpfer Betäubung fortvegetirte und was ich für ein Alltagsmensch ward auf dieser schulähnlichen Akademie; wie jedes edlere Gefühl, jeder bessere Gedanke unterdrückt und zurückgescheucht wurde, und wie ich nahe daran war, für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn nicht zur rechten Zeit sich noch ein Freund, ein edler Mensch (F. Pforr) gefunden hätte, der den letzten ersterbenden Funken wieder anfachte und nach und nach mich wieder zu mir selbst zurückführte.“

Auch E. Wächter war damals nach Wien gekommen, den Umschwung in Rom mit mehr Wärme des Wortes als Gewandtheit mit dem Pinsel verkündend, ebenso oppositionell gegen die akademische Verkommenheit wie die beiden Jünglinge, wenn er auch das Heil der Kunst und deren Wiedererweckung auf anderem Wege suchte. Das Urtheil des gereiften Mannes bestärkte die Jugend in den gewonnenen Anschauungen wie auch deren Muth zu ihrem offenen Bekenntniß. Daß gerade die talentvollsten Eleven gegen die herrschende Methode rebellirten, machte den Widerstand nur um so gefährlicher und es war natürlich und zur Erhaltung des ganzen Systems sogar erforderlich, daß die Akademie nach vorausgeschickter Verwarnung die Widerspenstigen, und zwar außer Overbeck und Pforr noch L. Vogel aus Zürich, J. Wintergerst aus Ellwangen und J. Sutter aus Linz, zum Austritt nöthigte.

Das durch die Ueberzeugung der Betroffenen erlangte Schulmartyrium aber hatte den Erfolg aller Martyrien. Nicht blos die beiden genannten Freunde schlossen sich jetzt noch enger zusammen, sondern es bildete sich bald unter Hinzutritt von

Hottinger und Scheffer von Leonhartshoff ein Kreis von Gesinnungsgenossen als geschlossene Partei, welche jedoch der Akademie deßhalb nicht länger unbequem war, weil ein Theil derselben mit ihrem Haupte ohne längeren Aufschub sich 1810 nach Italien und zwar direkt nach Rom wandte, wo ihre Tendenz sich minder angefochten, wenn auch nicht kampflos weiter entfalten konnte. Außer Franz Pforr begleiteten den Vorkämpfer Hottinger und Vogel; andere folgten später nach. Overbeck hatte wie es scheint mehr zufällig als tendentiös seine Wohnung in einer Zelle des seit Vertreibung der irischen Barfüßer durch Napoleon verödeten Klosters S. Isidoro auf dem Pincio aufgeschlagen, und die Freunde schlossen sich ihm, allmälig die verlassenen Räume bevölkernd, dort an, um ihre gemeinschaftlichen Ziele auch gemeinschaftlich zu fördern. Das Refectorium wurde zum Aktsaal, wo sich die Genossen wechselseitig Modell standen; in der Küche wurde in trauter Genügsamkeit gemeinsam gekocht und gelebt, in den einzelnen Zellen gemalt: es lag nahe die Genossen als die Klosterbrüder zu bezeichnen, wozu man doppelten Grund hatte, da auch ihre Richtung an die Kunstanschauungen Wackenroder's gemahnte, der sich selbst in seinen zwei vielgelesenen Büchern als den Klosterbruder bezeichnet hatte. Die Räume selbst mochten bei nahezu zehnjährigem Aufenthalt wieder nicht ohne Einfluß gewesen sein und die Stimmung wie Auffassung der jungen Künstler in religiöser Beziehung gesteigert und dem frommen Malermönch von S. Marco, Fra Giovanni da Fiesole, genähert haben. Kurz, die religiöse Romantik fand in S. Isidoro ihre Wiege und Pflege, sich rasch großnährend, da es derselben von Haus aus nicht an Kraft zum Gedeihen fehlte.

Passavant erwähnt,* daß die Genossen in Wien bei der

* In der obengenannten Schrift. S. 72.

damals eben stattfindenden Eröffnung der kaiserlichen Gallerie ihre Aufmerksamkeit zunächst auf die Vorzüge einiger dort befindlichen altdeutschen Gemälde richteten, und sich dann selbst nach diesen und altitalienischen Meistern zu bilden suchten. Von dem Einflusse der ersteren ist nun allerdings selbst in jenen Arbeiten, die in der Wiener Zeit vor 1810 entstanden oder wenigstens begonnen worden sind, verhältnißmäßig wenig zu verspüren, es sei denn die Vorliebe für solide und fast überfleißige Durchbildung, die namentlich dem Haupte der religiös-romantischen Schule, Overbeck, für sein ganzes Leben eigen blieb. Dieß zeigt bereits sein erstes größeres Werk, „der Einzug Christi in Jerusalem“, zu welchem die Zeichnung schon in Wien entstanden ist, wenn sich auch die Vollendung in Oel bis zum Jahre 1820 verzögerte.* Nicht minder das Gemälde „Christus bei Martha und Maria“ und die Ende 1811 von der Königin Caroline von Bayern bestellte „Anbetung der Könige“, beide zwischen 1812 und 1815 ausgeführt. Von altitalienischer Kunst freilich hätte er in Wien nur ungenügenden Aufschluß erhalten können; denn außer der umbrischen Schule und Fiesole stand wenig hervorragendes zu Gebote. Es ist aber auch leicht ersichtlich, daß es diese waren, welche einen bedeutenden, wenn nicht sogar überwiegenden Einfluß ausübten, und daß sich den Genossen zuvörderst die erstere, einschließlich der umbrischen Periode Raphael's, als ihr neues Ideal darstellte. Das Große, Gewaltige, wie es sich in den raphaelischen Stanzen oder namentlich in den Fresken Michel Angelo's in der Sixtina findet, lag ihren Anschauungen in dem Grade ferner, als es sich mit der Antike verwandter und mit sinniger Religionsschwärmerei

* Für Bar. v. Rumohr gemalt, aber später gegen Verdoppelung des Kaufpreises zu Gunsten des Künstlers an Lübeck abgetreten, wo es in der Marienkirche aufgestellt ist; gest. v. O. Speckter.

und christlicher Innigkeit unverträglicher erwies; ebenso die markige Schule des Massaccio und der Florentiner überhaupt, welcher jener transcendentale Zug weniger innewohnt. Daß jedoch Overbeck schon von Anfang an die Bedeutung und Größe des ihm weniger zugänglichen Gebietes nicht verkannte, erhellt aus seinem Urtheil über Wintergerst, dessen michelangeleske Entwürfe der damaligen Zeit er aufrichtig, wenn auch vor dessen Aufflammen und riesenmäßiger Entwicklung „entsetzt“, bewundert.

Wenn man demnach von dem präraphaelitischen Geiste spricht, der die Klosterbrüder beherrschte, so muß der Begriff hier eingeengt, dort ausgedehnt werden. Denn während sich einerseits die Ideen vorzugsweise zwischen Fiesole und den Umbriern bewegten, den Florentinern der Schule des Masaccio und Filippo Lippi wie einem Signorelli weniger zugewandt waren, ward anderseits auch Raphael in seiner früheren der Tafelmalerei gewidmeten Zeit, besonders in seinen Madonnen und heiligen Familien, als eines der wichtigsten Vorbilder betrachtet, und dazu nordische, d. h. flandrische und Dürer'sche Technik mit Fleiß und Geschick berücksichtigt. Nordische Formgebung und Charakteristik dagegen nur ganz ausnahmsweise, namentlich seit der Uebersiedlung nach Rom, da eine Erweiterung der Kenntniß derselben kaum mehr möglich war, wodurch die altitalienische Weise bei weitem überwiegend wurde. Nur dieses Verhältniß konnte Overbeck im Sinne haben, wenn er später (1820) anläßlich des Bildes Italia und Germania* von seinen sich ausschließenden (gegensätzlichen) und doch unzertrennlichen Neigungen spricht, welche die sich die Hände reichenden Frauengestalten repräsentiren sollen.

* Aus dem Besitz des Hrn. Werner in Frankfurt an König Ludwig und in die Neue Pinakothek gelangt, lith. v. Hoff u. Kauffmann.

Es lag eine unbestreitbare Berechtigung in dem Entschluß der Neuerer, statt bei einer Stufe des Auslebens der Kunst und des Verfalls, wie sie die vorher als canonisch betrachteten Carraccisten darstellten, vielmehr bei einer Vorstufe der höchsten Vollendung anzuknüpfen. Denn es war leichter, auf diesem Wege dem abgelebten Formalismus und der Inhaltslosigkeit der eklektischen wie der classicistischen Richtung sich zu entwinden und mit den einfachen Mitteln der älteren Meister und in deren naiver Auffassung wieder zu der verlorenen Wahrheit des Gehaltes, des Gedankens und der Empfindung zu gelangen, als dieß bei dem Festhalten an der unmittelbaren Tradition gewesen wäre. Auch durfte man hoffen, im weiteren Fortschreiten auf dem durch die Quatrocentisten gebahnten Wege abermals einen Höhenpunkt zu erringen, wie er von den Cinquecentisten erreicht worden war. Allein Ausgangspunkt und Vorbilder, einmal gewählt, mit Liebe und Ueberzeugung erfaßt und mit überraschendem Erfolg angeeignet, wirkten zu verführerisch, als daß man sich ihnen wieder hätte entreißen, und über sie frei hinausgehen können. Die schlichte, magere, ascetisch hingebende Auffassung und Formgebung der Quatrocentisten bemächtigte sich der Klosterbrüder wahrhaft bestrickend, und erzeugte das gewiß falsche Gefühl, daß eine Weiterentwicklung an der Hand der Natur, das Heraustreten aus dem magischen Kreise der als Ideal erkorenen Vorbilder gleichbedeutend sei mit dem Aufgeben des specifisch christlichen Charakters zu Gunsten des modernen Geistes. Die romantischen Ideen fesselten förmlich an das vorreformatorische Zeitalter: daher das Stehenbleiben bei einer Auffassung, wie sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts erreicht worden war. Daher das Verwerfen des zur Uebung gleichwohl nicht vernachlässigten Modells zur Benutzung für die Ausführung einer Composition, aus Furcht, es möchte von der idealen durch Phantasie und ältere Vorbilder in gleichem Antheil ge-

schaffenen Vorstellung des darzustellenden Charakters ablenken. Daher das Ablehnen der Benutzung aller seit dem Cinquecento errungenen Vortheile der Coloristik und Modellirung, welches nothwendig dahin führen mußte, daß bald die Zeichnung und der Carton in das entschiedenste Uebergewicht trat. Daher das Verwerfen antiker wie moderner Stoffe, selbst vorchristlicher wie sie das alte Testament darbot, die nur selten mehr gewählt wurden. Namentlich aber die Verwerfung der Selbstgeltung des Modells im Porträt, welches durch die formale Behandlung im Styl der Quatrocentisten an Wahrheit und Lebendigkeit verlieren mußte, wie dieß Overbeck's Bildniß der Vittoria Caldoni von Albano (1822)* durch empfindliche Starrheit und das Selbstbildniß des Künstlers** durch die übertriebene ascetische Magerkeit der Formen beweisen.

Ganz den christlichen Anschauungen des Mittelalters bis zum Cinquecento sich hingebend war es den Klosterbrüdern naheliegend, ihre künstlerische Stellung auch durch ihre religiöse zu besiegeln und dadurch noch mehr zu bewahrheiten. Der Madonnen- und Heiligencult der vorreformatorischen Kunst paßte nicht zu der modernen Auffassung der reformirten Confessionen wie überhaupt das Princip der Entsinnlichung des Cultes, namentlich der protestantischen Confession eigen, der religiösen Kunst nicht sonderlich günstig sein konnte. Die Versenkung in's Mittelalter, der Klosteraufenthalt, die romantische Literatur (wie Wackenroder in dieser Beziehung dachte, ist oben dargethan worden) und der Aufenthalt in Rom, dem Mittelpunkte des Katholicismus, wirkten zusammen, die Protestanten unter den Klosterbrüdern unter dem Vortritt Overbeck's zur Rückkehr zum Katholicismus zu bestimmen. Wie ungünstig man auch diesen

* Neue Pinakothek in München.

** In der Gallerie der Malerbildnisse in den Uffizien zu Florenz

Schritt beurtheilen mag, so muß man doch zugeben, daß er nicht um materieller Vortheile willen, sondern aus Ueberzeugung gethan ward, freilich zunächst aus künstlerischer Ueberzeugung. Es schien ihnen damit die letzte Kluft überbrückt, welche die moderne Anschauung von jener der älteren Kunst schied, indem es dadurch möglich ward, sich in voller Gläubigkeit und ganzen Herzens den gewählten religiösen Kunstidealen hinzugeben. Die Sache machte gewaltiges Aufsehen und die „Klosterbrüder" oder „Nazarener" hatten von Kunstgenossen und anderen* manchen Schimpf, manche allzu unglimpfliche Verurtheilung zu erfahren, da man damals, wo nach dem Urtheile der Mehrzahl die Kunst viel zu technisch gefaßt wurde, die Consequenz des Uebertritts, um der religiös=romantischen Richtung in voller Ueberzeugung huldigen zu können, nicht begreifen wollte. Gibt man aber, wozu Verfasser sich weniger entschließen könnte, die Berechtigung zu der einseitigen und abgeschlossenen Rückkehr zu den Kunstanschauungen einer überwundenen Periode zu, so ist nichts weiter daran zu tadeln, wenn diese Rückkehr nicht blos äußerlich und formal, sondern aus ganzer Seele erfolgte, auf daß der Künstler nicht anders denke, hoffe und glaube, als er malt. Denn die allegorische Bedeutung und Wahrheit, welche der antiken Mythologie bis auf den heutigen Tag innewohnt und sie daher für immer zu einem hervorragenden Gegenstande von Kunstdarstellungen machen wird, ist den christlichen Culten keineswegs eigen und so würden die religiösen Darstellungen aus dem Gebiete der katholischen Anschauungen leicht zu Wider=

* Der Bildhauer M. Wagner hatte seinen bezüglichen Aeußerungen seine in effigie=Erscheinung auf Overbeck's Composition „die Kreuztragung" unter den Peinigern zu verdanken. (Erinnert an Biagio auf Michel Angelo's Gericht.) Goethe's Auslassung über „diese Fastenprediger mit dem Pinsel statt mit dem Kreuz in der Hand" ist bekannt.

spruch und Lüge werden können. Freilich war damit den Klosterbrüdern die Fähigkeit zu universellerer Entfaltung abgeschnitten, ihre Thätigkeit tendentiös geworden, der Bruch mit dem modernen Geiste unheilbar und der Zusammenhang mit der profanen Kunstentwicklung unseres Jahrhunderts zerrissen.

Die Genossenschaft der Romantiker in Rom hatte aber mittlerweile schon einen schmerzlichen Verlust erlitten, welcher namentlich Oberbeck sehr nahe gehen mußte. Franz Pforr, als der Sohn des sog. deutschen Wouwerman J. G. Pforr 1788 zu Frankfurt geb., schon vor Overbeck seit 1805 Zögling der Wiener Akademie und dann unzertrennlich mit diesem verbunden, war 1812 in Albano gestorben. In seltener Weise ein feinfühlendes reiches Gemüth mit Klarheit der Anschauungen verbindend, dabei seine künstlerischen Ziele möglichst hoch setzend, hatte er die Entwicklung Overbeck's moralisch wesentlich gehoben und den schüchternen Genossen zur Entfaltung und Erprobung seiner Talente ermuthigt. Sich selbst nicht leicht genügend und Alles vielmehr als Vorbereitung und weitere Ausbildung seines künstlerischen Vermögens betrachtend, beschränkte er sich fast ganz auf Skizzen und Compositionen, von welchen später einige durch den Frankfurter Kunstverein publicirt worden sind.* Ein Oelgemälde, Rudolph von Habsburg, der sein Roß dem Priester schenkt,** darstellend, blieb unvollendet. Nicht so eng in seinem stofflichen Horizont, wie sein berühmter Freund, übertraf er diesen auch an Reichthum seiner Phantasie, wie denn auch die Anregung zu der genannten Gruppe Overbeck's „Italia und Germania" von einer schon 1808 in Wien entstandenen Zeichnung Pforr's ausging.

* Compositionen und Handzeichnungen aus dem Nachlasse von Franz Pforr. Frankfurt 1832. 1834. 1835. 12 Blätter.

** Im Städel'schen Museum in Frankfurt.

Für ihn aber war um diese Zeit ansehnlicher Zuwachs und Ersatz in Rom angelangt, welcher indeß mit den Klosterbrüdern in verschiedenen Zusammenhang trat. Schon ein Jahr nach Overbeck war Cornelius nach Rom gekommen und hatte mit ersterem einen innigen Freundschaftsbund geschlossen, jedoch ohne sich dessen Anschauungen ganz anzuschließen, wie im folgenden Capitel dargestellt werden soll. Durch Cornelius war Wilh. Schadow, der Sohn des Bildhauers G. Schadow, geb. 1789, der frühzeitig in Potsdam durch Copiren alter Gemälde sich für die romantische Richtung vorbereitet hatte und wie Overbeck im Jahre 1810 mit seinem älteren Bruder Rudolph, dem Bildhauer, nach Rom gekommen war, dem Haupte der Klosterbrüder zugeführt worden. Doch scheint Overbeck's moralischer Einfluß (die beiden Söhne des Berliner Akademiedirektors wurden mit jenem katholisch) größer gewesen zu sein als sein künstlerischer. Wie W. Schadow's Phantasie, so war auch sein Formensinn schwach, und sein Augenmerk mehr auf Farbe und Technik gerichtet. Tüchtig im Bildniß, von welchem er seinen Ausgang genommen, war er unfähig, aus seiner Phantasie Bedeutendes zu schaffen und konnte sich daher vom Modell kaum trennen. Seiner Stärke in der Modellarbeit aber bewußt, rügte er es an den Genossen, daß sie das Naturstudium vernachlässigten, so daß sie, „während sie große Compositionen zeichneten, kein gutes Porträt herstellen könnten.“ Namentlich cultivirte er das Oelmalen, weil es gestatte, der warmen natürlichen Erscheinung um einen Grad näher zu rücken, als das kalte Fresco. Trotz der freundschaftlichen Verbindung mit Overbeck und dessen Kreise stand ihm daher Schick künstlerisch weit näher als die Klosterbrüder. (Vgl. S. 136.) Auch war es besonders wie bei jenem das Porträt, womit er und zwar mit Beifall beschäftigt ward, wenn er auch gelegentlich religiöse Werke, wie eine heilige Familie in raphaelischer Art malte. Seine Wege und die der

Nazarener mußten daher bei ihrem grundverschiedenen Wollen immer weiter auseinandergehen. In welcher Weise wird bei Betrachtung der Düsseldorfer Schule, zu deren Direktion er 1826 berufen ward, erörtert werden.

Der Nazarenergruppe von vorneherein entschieden verwandter stellen sich die Gebrüder Johann und Philipp Veit, geb. zu Berlin 1790 und 1793, dar. Von mütterlicher Seite Enkel des bekannten Moses Mendelsohn und die Söhne eines Berliner Banquiers, waren sie durch die abenteuerliche Liebe ihrer Mutter, welche sich Fried. Schlegel nachmals als dessen Gattin zuwandte, schon von Kindesbeinen an in den Kreis der literarischen Romantiker gelangt und hatten schon in frühen Jahren (1803) mit der Mutter im Dom zu Cöln das katholische Glaubensbekenntniß abgelegt. Der ältere, bei Mathäi in Dresden vorgebildet, war 1811 nach Rom gekommen, wo er sich Overbeck anschloß und in peinlicher Zurückgezogenheit fast ausschließlich Madonnenbilder malte, die allerdings durch Anmuth und selige Milde nicht ohne Reiz, aber den umbrischen und früh-raphaelischen Werken gegenüber auch ohne Originalität sind. Zu erwähnen ist vielleicht seine Anbetung der Hirten, von ihm selbst an die kath. Hedwigskirche zu Berlin geschenkt. Seine letzten Jahre fast ausschließend den Religionsübungen widmend, starb er 1854 fast vergessen zu Rom. Bedeutender hatte sich der jüngere Bruder Philipp entwickelt, welcher erst, nachdem er die Dresdener und dann die Wiener Akademie durchlaufen und 1813—1815 seiner Vaterlandspflicht genügt, nach Rom geeilt war, um seine Studien zu vollenden. Von den Romantikern mit offenen Armen als ein Ersatz für Pforr aufgenommen, fand er auch gleich Gelegenheit, sein künstlerisches Vermögen in Fresken zu erproben, von welchen die Bartholdi'schen und die der Villa Massimi später besprochen werden sollen. Selbst ein Canova aber wurde dadurch auf ihn aufmerksam und empfahl

ihn nebst C. Eggers zu monumentalen Arbeiten im Vatican. Veit führte im Museo Chiaramonti des Braccio nuovo das Lunettenbild aus, welches mit Bezug auf die Restauration des Colosseums und dessen Wiedereinweihung als christliche Cultstätte für Kreuzwegandacht und Predigt durch Papst Pius VII. die triumphirende Religion auf den Trümmern des Colosseums zeigt, während C. Eggers aus Neustrelitz, der ein Jahr vor Ph. Veit nach Rom gekommen war, mit Beziehung auf die Vermehrung der vaticanischen Münzsammlung durch denselben Papst das Bild: Roma, vor welcher Münzen ausgeschüttet werden, in eine andere Lunette setzte. Von Tafelbildern Ph. Veit's aus seiner römischen Periode sind zu erwähnen die für Herrn v. Quandt als Kniestück gemalte Judith, „Siehe, ich stehe an der Thüre und klopfe an,“ * das Gebet am Oelberg für den Dom zu Naumburg und namentlich das vorzügliche Marienbild auf Goldgrund mit zwei die Krone über der Jungfrau haltenden Engeln in einer Seitencapelle von S. Trinita di monti, welches seine sich steigernde Berühmtheit in der That verdiente und vielleicht Veit's bestes Werk genannt werden darf. Schon damals aber unterscheidet sich Veit von den Genossen durch geringere Formbestimmtheit und höhere Coloristik wie durch seine Hingebung an die italienischen Vorbilder selbst bis Andrea del Sarto herab, welche durch keine nordischen Einflüsse alterirt wird. Die kleinliche Detailbildung verschmähend zielt er mehr auf's Große und Ganze ab, wobei der tiefen Empfindung keineswegs Abbruch geschieht.

Einen etwas andern Weg zu ähnlichem Ziele hatten die Gebrüder von Olivier betreten, von welchen W. Friedrich, geb. 1791 zu Dessau, hier zunächst zu erwähnen ist. 1811 nach Wien gelangt, hatte er dort, unter einjähriger Unter-

---

* Gest. von Ruschewehh.

brechung durch den Waffendienst in der Lützow'schen Freischaar (1813) bis 1818 den Kunststudien obgelegen, welche durch den Einfluß der von Overbeck begründeten, antiakademischen Genossenschaft, die auch nach des Meisters Abgang sich nicht mehr verlor, die romantische Färbung erhielten. Nach Rom folgend, trat er in den Kreis der deutschen Romantiker und betheiligte sich dort zunächst an dem Cyklus von Gemälden, welchen neun Genossen im Auftrag des Domherrn v. Ampach für den Dom zu Naumburg herstellten, wobei er Christus mit dem Zinsgroschen als Gegenstand erwählte. Sonst liebte er es, seinen Werken einen reich entwickelten landschaftlichen Hintergrund zu verleihen, so daß seine figürlichen meist biblischen Darstellungen sich stark der Staffage nähern. Dieß war namentlich die Art und Weise seines älteren Bruders J. H. Ferdinand v. Olivier, geb. 1785 zu Dessau, der mit einem dritten, dem ältesten, Namens Heinrich (geb. 1783), schon 1804 nach Dresden und 1806 nach Paris gegangen war. Es mochte dort der Neigung der jungen Künstler sehr entsprochen haben, daß ihr Landesherr, der Herzog von Dessau, sie beauftragte, für die gothische Kirche in Wörlitz, seinen freilich künstlerisch wenig geglückten Erstlingsversuch im Gebiete der romantischen Architektur, Altarbilder in der Art der niederdeutschen Werke herzustellen. Voll von den durch das Studium der van Eyck'schen Schule empfangenen Eindrücken waren sie dann 1811 nach Wien übergesiedelt, wo die Olivier'sche Wohnung (denn auch Friedrich hatte sich damals dahin gewandt) der Mittelpunkt der Wiener Neuerer wurde. Doch scheint bei den Olivier's das Studium der flandrischen Meister einen Hang zum Archaischen hinterlassen zu haben, der oft und besonders bei Ferdinand, der niemals nach Italien gekommen war, zur schneidendsten Manierirtheit führte, namentlich wenn sie sich förmlich vornahmen im Styl der van Eyck zu malen. Dieß soll besonders bei dem Hausaltartriptychon, das

später (1829) Friedrich in München schuf, auffällig gewesen sein. Auch das Landschaftliche erhielt dadurch in Farbe und Zeichnung den Charakter des Alterthümlichen, Harten und Formbestimmten, womit sich eine eigenartige Transparenz und fragmentarische Naturwahrheit entschädigend verbindet. Von dieser wunderlichen Combination gibt das schöne freilich durch die Untermalung fast braune Waldlandschaftsbild, tendentiös geschmückt mit einem Pilgerzug, während an der linken Seite zwei Jäger zu Pferde rasen,* und das mehr vedutenartig gehaltene Bild „das Franziskanerkloster auf dem Mönchsberg bei Salzburg** mit seiner mangelnden Luftperspektive und der harten, mühsamen und stückweisen Wahrheit eine fesselnde Vorstellung.

Eine den Olivier's verwandte Erscheinung ist J. D. Passavant, geb. 1787 zu Frankfurt, † daselbst 1861, erst Schüler von David und Gros in Paris, dann nach Rom gelangt. Dort in den Overbeck'schen Kreis eingetreten, wirkte er indeß für die Romantik trotz unbestreitbarer Tüchtigkeit, wie seine Landschaft mit S. Hubertus in ihrer Klarheit und Feinheit namentlich in der Baumbehandlung*** zeigt, mehr mit der Feder als mit dem Pinsel. So widmete sich auch J. A. Ramboux (geb. zu Trier 1790, † zu Cöln 1866) vorwiegend kunstwissenschaftlichen Arbeiten, indem er die Geschichte der christlichen Malerei in etwa 300 Aquarellen, in welchen er die alten Werke mit bewundernswerther Gewissenhaftigkeit wiedergab †, illustrirte. Auch er hatte seine Studien (1812) in David's Schule zu Paris begonnen, war aber, von 1816 an längere Zeit in Rom verweilend,

---

* Städel'sches Museum in Frankfurt. Nr. 367.

** Leipziger Museum Nr. 168.

*** Städel'sches Museum Nr. 366.

† Nach seinem Tode nach Düsseldorf, dann in's Städel'sche Museum gelangt.

eifrigst bestrebt, die Spuren der David'schen Jahre wieder zu verwischen. Seine Werke, wie das erste Elternpaar oder das Doppelbildniß der Gebrüder Eberhard, verrathen seine Hinneigung zu altdeutschen Vorbildern, andere, wie „die Kapuzinerpredigt im Colosseum“ (1822) lebhaften Natur- und Farbensinn.* Die Oliviers wie Ramboux, welcher letztere auch die Divina Comedia in 10 Cartons behandelte,** zeigen manchmal den Einfluß J. A. Koch's, dann jenen der früheren Arbeiten des Cornelius, bleiben jedoch am Kleinlichen, Aeußerlichen zu sehr hangen, um mit der Entwicklung des letzteren gleichen Schritt halten zu können.

Anders ein jüngerer Genosse jener Oppositionsgenossenschaft zu Wien, die zuletzt bei den Oliviers ihren räumlichen wie zum Theil geistigen Mittelpunkt gefunden hatte, nemlich Julius V. H. Schnorr von Carolsfeld,*** geb. 1794 zu Leipzig. Ihm war das Glück beschieden, kampflos den Beruf wählen zu können, zu dem es ihn drängte; denn sein Vater, seit 1803 der tüchtige Direktor der vordem von Oeser gehobenen Akademie, Hans Veit Schnorr, hatte nichts dagegen, daß alle seine Kinder seinen Beruf ergriffen und zog sie nach ihrem allmälig reifenden Vermögen sogar zur Mithilfe bei seinen eigenen Arbeiten bei. Auch besaß er die Einsicht, die Weiterentwicklung der Söhne dadurch zu fördern, daß er sie rechtzeitig nach andern Schulen ziehen ließ. Erst den ältesten, Ludwig Ferdinand (geb. 1789, † in Wien 1853), der schon 1804 die Akademie daselbst be-

* Die beiden erstern im Wallraf-Richartz'schen Museum zu Cöln; das letztere im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

** Cartons im Städel'schen Museum.

*** M. Jordan, Aus Julius Schnorr's Lehr- und Wanderjahren. Lützow Zeitschrift f. b. K. 1867. S. 1 ff. Derselbe, Ausstellung von Werken J. Schnorr's von Carolsfeld. Berlin 1878.

zogen hatte und als ziemlich gereifter Eleve Zeuge jener Ausschließung von Overbeck und Genossen gewesen war, deren Vorgang auf sein etwas zaghaftes Gemüth nicht ohne bleibende Einwirkung sein konnte; dann unsern Julius, der erst 1811 dahin gelangte, als Overbeck bereits nach Rom übergesiedelt war. Was der ältere Bruder, der die Flamme der Opposition in seinem Innern verbarg, wenn auch mißvergnügt ertrug, das vermochte der jüngere nicht lange lastwillig hinzunehmen. Enttäuscht hinsichtlich des von der berühmten Akademie Erwarteten, machte er aus seinen Gefühlen, die auch in seinen Arbeiten zu Tage traten, keinen Hehl. Ohne Achtung und Vertrauen für seine Lehrer, von diesen hinwiederum beargwohnt und zurückgesetzt, schleppte er sich zwei Jahre lang hin, bis der Eintritt seines älteren Bruders in die deutsch-österreichische Legion ihn des dämpfenden Einflusses dieses beraubte. Nun vernachlässigte er die Schule gänzlich, und sich eng an Ferd. Olivier anschließend, betrat er seine eigene Bahn. Im J. 1817 waren zwei Oelgemälde vollendet, der hl. Rochus Almosen spendend* und der Besuch des Zacharias mit den Seinen bei der h. Familie.** Das erstere zeigt den Künstler den niederdeutschen Vorbildern um einen Grad näher, als wir dieß bei Overbeck finden, überhaupt seine Gesammthaltung realistischer als die des Hauptes der Klosterbrüder. Ueberall aber spricht sich in der mageren Formgebung, in dem Verschmähen des Linienreizes u. s. w. der totale Bruch mit der traditionell-akademischen Kunst bestimmt aus. Dazu kommt ein legendarischer Zug in das Ganze, welcher mit dem biblischen der Overbeck'schen Weise entschieden contrastirt.

---

* Museum zu Leipzig. gest. v. Walde für Förster's Denkmale der deutschen Kunst. Bd. XI.

** Aus Quandt's Sammlung 1868 in Dresdener Privatbesitz gelangt.

Der materielle Erfolg dieser Bilder öffnete endlich dem Künstler den Weg nach Italien. Erst in Venedig durch die Sammlung der Akademie, in Florenz durch die weit ausgedehnteren Sammlungen und durch die Hand Rumohr's aufgehalten, erreichte er Rom im Januar 1818, wo er sofort in den Kreis seiner Gesinnungsgenossen eintrat und die Zahl der „alt-neu-römisch-deutsch-patriotischen Maler", mit welchem Namen die Genossen von den römischen, französischen und auch — deutschen Manieristen gehöhnt wurden, vermehrte. Mit Koch und Veit von Wien her bekannt, reichte er die Hand einem Overbeck wie Cornelius, seine Selbständigkeit gegen beide bewahrend, aber allmälig von Overbeck zu Cornelius gravitirend. Sein erstes römisches Werk zeigte ihn dem ersteren näher; die leider nicht für eine deutsche Sammlung erworbene „Hochzeit zu Canna" * beweist auch den allmäligen Uebergang vom deutschen und niederländischen Quatrocento zum italienischen. In der reichen Anordnung ist selbst der Einfluß des Veronese'schen Christus im Hause des Simon der Akademie von Venedig nicht zu verkennen, wenn auch die Architektur in die schlanktoskanische Fiesole's zurück übersetzt, die Musikergruppe in schlichte fahrende Spielleute im Sinne Sternbald's verwandelt, die Knabenbedienung des Pagenschmucks entkleidet ist. In der Laubengruppe um die Brautleute dagegen überwiegt der florentiner Einfluß und besonders jener des Benozzo Gozzoli, während im Vordergrund „Christus, von den Aposteln umgeben, das Wunder wirkend", an die umbrische und frühraphaelische Behandlung gemahnt, ohne daß es dem Ganzen an Harmonie fehlte. Umfassender als irgend einer der Genossen weiß Schnorr die Eigenschaften des italienischen Quatrocento miteinander zu verbinden

* Von Lord Cathcart in England erworben. Umrißstich von Th. Langer bei Lützow. Zeitschr. f. b. K. 1868.

und selbst noch der deutschen Weise ihren Antheil zu bewahren, umfassender namentlich als das Haupt der religiösen Genossenschaft, der mehr und mehr auf die perugineske und fiesole'sche Auffassung sich beschränkende Overbeck.

Während der Herstellung dieses Werkes, die sich von Rom nach Florenz verschleppte (1819), schwer erkrankt, durch die Hand eines Freundes und Gönners (Quandt) aber zum Zweck der Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Neapel geführt, fand der junge Künstler während seiner Reconvalescenz Gelegenheit in mehr spielender Weise sein Talent nach einer anderen Seite hin zu entfalten, nemlich im Gebiete der Landschaft. Seitdem pflegte er in den Sommermonaten dieser Kunst zu obliegen, welche wieder enger an die Historie heranzuziehen, sein wie Koch's, der Olivier's und Passavant's Bestreben war. Die herrlichen Zeichnungen, in welchen der Künstler nur seinem Drange genügen wollte, sind erst seit zwei Jahrzehenten in Deutschland bekannt* und zwar zugleich einem größern Publikum zugänglich geworden.**

Die künstlerische Kluft, die sich zwischen Overbeck und Schnorr gebildet, wie das Uebergewicht, das in stetiger Zunahme Cornelius über unsern Künstler gewann, sollte sich noch deutlicher zeigen in dem großen Werke, das ihm im Casino Massimi zu Theil wurde, wo sich zum zweiten Male die wachsenden Kräfte der deutschen Genossen monumental zu messen Gelegenheit gefunden hatten. Davon soll indeß im folgenden Capitel gehandelt werden, des äußern Umstandes aber ist schon hier zu gedenken, daß Schnorr sich nicht zum engeren Anschlusse

* Die reiche Sammlung seiner landschaftlichen Entwürfe ist neuestens in den Besitz des Hrn. Ed. Cichorius übergegangen.

** Italienische Landschaften in Photographien nach Originalzeichnungen von J. Schnorr (30 Blatt) herausgegeben v. M. Jordan. Leipzig 1862. Dürr.

an die Klosterbrüder herbeiließ, sondern statt in S. Isidoro, woselbst Overbeck mehr und mehr vereinsamte, im Palazzo Caffarelli auf dem Capitole seinen Aufenthalt nahm, welches gastliche Dach ihm und Olivier von Bunsen angeboten worden war. Auch hielt er es nicht für nöthig, wie Overbeck dem Quatrocento zuliebe seinen cinquecentistischen Protestantismus abzulegen. Er wie Cornelius fühlte die Kraft in sich weder auf die religiöse noch ritterliche Romantik sich zu beschränken, sondern beiden Richtungen die Bahn offen zu halten, auf welcher sie zu einer neuen nationalen Classicität, wie sie der formale Classicismus nicht zu erreichen vermocht hatte, gelangen konnten. Auf dieser Bahn werden wir den zwei Heroen deutscher Kunst später zu folgen haben.

Noch ist des jüngsten im Kreise der religiösen Romantiker zu gedenken, der jedoch erst 1821 nach der ewigen Stadt gelangte, als S. Isidoro bereits aufgehört hatte, der locale Mittelpunkt der ganzen Richtung zu sein. Heinrich Heß, 1798 zu Düsseldorf als der Sohn des dortigen Kupferstechers und Professors C. E. Heß und als der jüngere Bruder des 1792 geb. Schlachtenmalers Pet. Heß geboren, war anläßlich der Verpflanzung der Düsseldorfer Gallerie als Knabe nach München gelangt. Frühzeitig in die Akademie eingetreten, war er jedoch eines Bildes* wegen, welches der eklektisch classicistischen Richtung des Direktors Langer durch seinen perugineskenoder frühraphaelischen Charakter unleidlich erscheinen mußte, von der Münchener Anstalt wie früher Overbeck von der Wiener verwiesen worden. Seine für die Königin Wittwe von Bayern gemalte heilige Familie (1815), S. Lucas (1816), im Besitz des Königs von Preußen, die für den Herzog von Leuchtenberg

* Glaube, Hoffnung und Liebe. (Leuchtenberg-Sammlung in S. Petersburg.)

gemalte büßende Magdalena, wie die schöne Grablegung (1817)* zeigten jedoch den Ernst, mit welchem er sich dem frühraphaelischen Vorbilde anschloß. Er mußte darum dem Overbeck'schen Kreise nur erwünscht sein, wenn er auch gegen deren exclusiv christliches Programm sich entschließen konnte, seinem Vorbilde selbst bis in die Stanzen zu folgen, und für den Prinzen Carl von Bayern einen Apoll unter den Musen zu malen (1823), da er ja für diese Abirrung in das Gebiet der Antike in dem schönen „Christabend" ** die Eiferer wieder entschädigte. Wie sehr aber Heß befähigt war, ohne manieristische Befangenheit die stylistische Eigenart auch der altchristlichen Malerei mit modernen Anforderungen zu verschmelzen, sollte er besonders in den kirchlichen Monumentalarbeiten beweisen, zu welchen er später durch die Einsicht des Königs Ludwig nach München berufen wurde.

Der enge, unmittelbare und hingebende Anschluß an die Overbeck'sche Kunstauffassung, wie er uns später in Führich und Kupelwieser begegnen wird, ist indeß nach der Charakterisirung der Anfänge der aufgezählten Künstler bei seinen älteren Genossen nicht zu finden. Selbst jene, welche zu seinem Gefolge von Wien her gehörten, wie J. Sutter aus Linz, geb. 1782, und Lud. Vogel aus Zürich, geb. 1788, † 1879, vermochten bei beträchtlich untergeordneter Begabung weder mit ihm Schritt zu halten, noch wollten sie sich auf seine Bahnen beschränken. Der erstere blieb übrigens unselbständig und arbeitete später in München unter Cornelius wie unter Heß in der Allerheiligen- und Bonifaziuskirche, während Vogel schon 1813 Rom verließ, um sich in seiner Vaterstadt der Illustration der Schweizergeschichte, ja selbst dem Genre zu widmen. Näher am

* In der Sakristei der Theatinerkirche zu München.
** Im Nachlasse des Baron von Eichthal in München.

Meister hielt sich des letzteren Namensvetter C. Vogel von Vogelstein, geb. 1788 zu Wildenfels im Erzgebirge, gest. zu München 1868, der Sohn des Pastellmalers und Professors Chr. L. Vogel in Dresden. An dieser Akademie vorgebildet und nach vierjähriger Thätigkeit als Porträtmaler in St. Petersburg 1813 nach Rom gelangt, trat er mit Overbeck zum Katholicismus über und warf sich wie jener dem Präraphaelismus in die Arme, entfernte sich aber trotz vorzugsweiser Behandlung religiöser Gegenstände durch Streben nach coloristischen Effekten, wovon besonders seine späteren Wandmalereien in der Schloßkapelle zu Pillnitz (1826) Zeugniß geben, von seinem Vorbilde, wie er denn auch vielfach eher an Schick gemahnt. Seine dreißigjährige Thätigkeit als Professor an der Dresdener Akademie (1820—1853) vermochte dieser keinen erheblichen Aufschwung zu verleihen. Treuer dem Programm blieb der noch längere Zeit in Wien zurückgehaltene Genosse der Overbeck'schen Opposition Joh. Scheffer von Leonhartshoff, geb. 1795 zu Wien, gest. daselbst 1822. Seine zwei Hauptwerke sind zwei Cäcilienbilder, das ältere die Heilige orgelspielend,* das spätere dieselbe todt und von Engeln betrauert darstellend.** Er erscheint in beiden als Raphaelit im Styl Overbeck's, voll feinen Formgefühls, inniger Empfindung und Hingabe an die höchst sorgfältig und technisch sauber durchgeführte Arbeit. Durch ihn namentlich pflanzte sich die Overbeck'sche Tradition in Wien fort, leider zu kurz unter seiner Führung, da ein zu früher Tod die weitere Entfaltung seiner großen Begabung verhinderte.

So vereinsamte Overbeck in S. Isidoro trotz seiner liebenswürdigen und bescheidenen Art frühzeitig fast vollständig,

* Für den Herz. Albert von Sachsen-Teschen 1819 gemalt, gest. von Rahl.

** Im Belvedere zu Wien v. 1821. Lith. von ihm selbst, gest. von Rahl und Walde.

während sein größerer Freund Cornelius die hervorragenderen Kräfte gleichsam magnetisch an sich zog. Die Schranken, die er sich selbst gesteckt, hielten die strebsamen Geister ab, sich ihm hinzugeben, auch lag etwas klösterlich Abgeschlossenes in seinem Wesen, was ihn zum Lehrer nicht befähigte. Eigentliche Schüler hatte er daher nicht, und so trat er, obwohl er den Anstoß zum Umschwung gegeben, bald als der leitende Stern zurück, nachdem ein glänzenderer erschienen war. Den Aufgang dieses zu betrachten darf nun nicht länger gezögert werden. —

Drittes Capitel.

Cornelius' Anfang.*

Ein Jahrzehent vor der epochemachenden Ausschließung Overbeck's und Genossen aus der Wiener Akademie war auch in Düsseldorf einem Eleven der wiederholte Rath ertheilt worden, die Kunstschule zu verlassen. Die Dinge lagen freilich bei diesem etwas anders, es handelte sich nemlich bei dem Bedrohten nicht um Richtung und Opposition, sondern um die Befähigung überhaupt, von welcher sich das damalige Haupt der Akademie, P. Langer, eine so ungünstige Vorstellung gebildet, daß er erst den Vater, dann nach dessen Tode die Wittwe zu bestimmen suchte, dem Sohne „wegen offenbaren Mangels an Talent für die Kunst" statt des Pinsels vielmehr Hammer und Raspel in die Hand zu geben. Dieses ungünstige Horoskop künstlerischer

---

* H. Riegel, Cornelius der Meister der deutschen Malerei. Hannover 1866. A. Frhr. v. Wolzogen, Peter von Cornelius. Berlin 1867. E. Förster, Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, mit Benutzung seines künstlerischen wie handschriftlichen Nachlasses, nach mündlichen und schriftlichen Mittheilungen seiner Freunde u. s. w. I. Band. Berlin 1874. F. Pecht, Cornelius. Deutsche Künstler des 19. Jahrh. I. Nördlingen 1877.

Zukunft wurde dem Peter Cornelius gestellt, dem Sohne des Gallerie-Inspectors und Malers A. Cornelius zu Düsseldorf, geb. den 23. September 1783. Das herbe Wort mag dem Vater die letzten Lebenstage vergällt haben, jedenfalls war er 1799 ohne eine Ahnung von der künftigen Künstlergröße seines Sohnes hinübergegangen. Dafür war das Vertrauen der Mutter in den wirklichen Beruf des Sohnes unerschütterlich: sie lehnte den Rath ab und Peter konnte an der Schule bleiben, wo er nun freilich nicht auf Rosen gebettet war, obwohl er damals durch jene Entschließung der Mutter gespornt, Fortschritte machte, die wie er selbst später (1838) bescheidentlich sagte,* „viel mehr versprachen als er wirklich geworden". Denn statt zu erkennen, daß die vermeinte Talentlosigkeit doch nur in der Unfähigkeit des Schülers bestände, dem damaligen akademischen aus Mengs und David combinirten Zwitter-Ideal zu folgen, und die Ungerechtigkeit jenes Verdiktes zuzugestehen und gutzumachen, setzte Langer nun gelegentlich herausfordernden Spott neben das abfällige Urtheil. Doch Cornelius war sich seines hohen Zieles frühzeitig bewußt und parirte z. B. die hämische Bemerkung des Direktors: „Sie wollen am Ende noch gar ein Raphael werden" mit der Replik: „aut Caesar aut nihil!" Langer dagegen besiegelte den bornirten Unfehlbarkeitsglauben an sich und an sein Urtheil mit einiger Modification noch viel später, als Cornelius bereits zur Leitung der Düsseldorfer Akademie berufen war, mit der Aeußerung, die er seinen Münchener Schülern gegenüber machte: „Er habe einst einen Schüler gehabt (Cornelius), der nicht ohne Anlagen und Fähigkeiten gewesen; der habe ihm aber nicht gefolgt, und so sei nichts aus ihm geworden."

---

* Brief an Raczynski, abgedruckt in dessen Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. II. S. 196.

Doch wir beurtheilen vielleicht Langern zu hart. Seine Unterschätzung des Schülers war keineswegs blos tendentiös wie seine spätere des H. Heß oder wie Füger's Verurtheilung von Overbeck und Genossen. Denn ein ausgesprochenes eigenes und dem der Akademie zuwiderlaufendes Programm hatte sich Cornelius wenigstens damals noch nicht gebildet, wie zwei aus dem Anfang dieses Jahrhunderts stammende Oelbilder mit den vierzehn heiligen Nothhelfern* zeigen, auf welcher nach H. Mosler** die weiblichen Heiligen an Guido Reni, Correggio, Raphael, die männlichen an Michel Angelo, Rubens, Dürer, und zwar jede Figur an ein anderes Vorbild gemahnen. Diesem Werke entsprechen auch seine in einem Briefe an Flemming v. J. 1803 ausgesprochenen Anschauungen, welche an eklektischer Mengerei nichts zu wünschen übrig lassen. Er freut sich der (nachmals vereitelten) Hoffnung nach Wien zu gelangen, das ihn „dem gewünschten Ziele näher bringen könnte, nemlich Raphael's Styl und Composition durch Correggio's liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen und durch des Tizian lebhafte Carnation der Farben gleichfalls ganz zu beleben". Dabei gedenkt er rühmend van der Werff's und stellt sich diesen als einen Nacheiferer Correggio's vor. Daß an dem Programm nichts fehle, vergißt er auch nicht der „göttlichen Antike und der ewig großen Natur, der schützenden Genien und des Dictionärs der Kunstsprache". Vom Quatrocento oder von Romantik in der Kunst findet sich auch nicht eine Spur, wenn gleich seine schwärmerischen Briefe an seinen Jugendfreund stark an die letztere gemahnen. Bei Langer mochte er ein ungünstiges Vorurtheil vielmehr dadurch erwecken,

* Für Canonicus Mitweg gemalt, jetzt im Oratorium der barmherzigen Schwestern zu Essen.

** Förster a. a. O. Bd. I. S. 45.

daß sein Können mit seinem Wollen in sehr ungleichem Verhältnisse stand, und daß er sich überhaupt technisch nur sehr langsam entwickelte. Die damaligen Riesenfortschritte, von denen er selbst, wie oben erwähnt, später sprach, lagen mehr auf der geistigen Seite als auf der schulmäßiger Ausbildung. Denken wir uns nun in die Lage des Lehrers, welcher in erster Linie nach der Correktheit der Arbeit, der Handfertigkeit und Sicherheit des Schülers zu fragen hat und wir werden den Akademiedirektor einigermaßen entschuldigen können. Von den spätern römischen Leistungen aber konnte er nur unvollständig unterrichtet sein, und wenn er von einigen Oelmalereien des Cornelius aus seiner ersten römischen Zeit, wie namentlich von den „klugen und thörichten Jungfrauen"* Kunde gewonnen hätte, so würde er von seinem Standpunkte aus sein Urtheil kaum haben ändern können, denn selbst da noch konnten die spröde Härte, die Unschönheit, die mühsame und schwerfällige Formgebung wie das höchst mangelhafte Colorit dem, welcher das Wesen der Kunst nur im Aeußeren und Formellen suchte, nur abschreckend erscheinen. Ueber das spezifisch Deutsche und Reckenhafte der Cornelius'schen Kunst von seinem Frankfurter Aufenthalt bis zum Beginn seiner monumentalen Thätigkeit in Rom war übrigens einem Langer ein günstiges Urtheil noch weniger möglich als einem Goethe, er mußte diese Richtung als eine Verirrung perhorresciren.

Overbeck hatte sein Ziel in seinem 21. Jahre, als er sich nach Rom begab, eigentlich schon erreicht, Wollen und Programm wurzelte fest in der religiösen Romantik, und mit der Gestaltung dieses hatte die technische Ausbildung gleichen Schritt gehalten. Cornelius dagegen hatte in seinem 26. Jahre, als er sich

---

* Vom Jahre 1813. Jetzt im städtischen Museum zu Düsseldorf.

nach dem Tode der Mutter (1809) und nach drückender Jugend aus den Banden der engeren Heimat losmachte und sich nach Frankfurt wandte, seine Richtung noch nicht bestimmt vorgezeichnet, hatte Formgebung und Technik noch keineswegs in seiner Gewalt, war unklar und zerrissen, durch das Urtheil seiner Zeitgenossen nicht gehoben und unreif in jeder Beziehung. Seine grau in grau ausgeführten Evangelisten, Apostel und Cardinaltugenden im Chor des Domes zu Neuß* gefielen so wenig wie seine Porträts, da man die Formunrichtigkeiten nicht übersehen konnte, und ebenso wenig hatten seine wiederholten Preisbewerbungen bei den von den Weimarer Kunstfreunden ausgeschriebenen Concurrenzen Erfolg gehabt. Woran es fehlte, erkannte er wohl selbst: „Wir haben den Kopf voll Phantasie, aber wir können's nicht machen"; die Hand versagte zur Verkörperung seiner Ideen den nöthigen Dienst. Immer größer aber wurde seine Abneigung durch Anschluß an die akademischen Vorbilder diesem Mangel abzuhelfen. Denn es beseelte ihn das Bewußtsein, daß er die Schwierigkeiten auf seine eigene Weise überwinden werde. Er findet „nach genauer Selbstprüfung, daß er die Kunst auf einen ziemlich hohen Grad bringen könnte", wenn er sich blos mit ihr beschäftigen dürfte, und seine glücklichsten Ideen nicht schon in ihrer Geburt durch unwürdige, den Künstlergeist abstumpfende Brodarbeit ersticken müßte. Manchmal erfüllt dann auch unaussprechliche Wonne sein Herz, wenn das Gewölk seiner künstlerischen Unsicherheit sich zu lichten scheint. Dann schreibt er an den Freund: „Ich eile aus den begeisternden Umarmungen der Kunst, um Dir in den Deinigen zu sagen, wie sehr ich Dich liebe. Du verzeihst der Göttlichen, wenn sie Dir den Freund eine Zeitlang raubt, um ihn Dir

* Von 1802. Im J. 1865 bei Restauration des Innern übertüncht.

immer veredelter und besser wieder zu geben. Meine letzten Sachen wirst Du sicher als meine besten finden. O ich lebe jetzt wie in einer andern Welt, ganz nach meinem Ideal! Hohe Einfalt, ich fasse dich, ich fühle deine Macht!" Der Sinn für das Großartige im Gegensatz zu den in Düsseldorf hauptsächlich vertretenen Niederländern, und poesievolle Begeisterung für die Kunst hatte ihn bereits ganz ergriffen, ehe er Düsseldorf verließ. Wahre Sehnsucht zog ihn nach Italien, das er als das Land Raphael's und Virgil's preist, und in dessen mythologischen und classischen Reminiscenzen er ebenso schwelgt, wie in der Vorstellung von dem christlichen Rom, wo „unzählig Volk — ein rührend großer Anblick von der höchsten Lehre höchstem Triumph — in malerischen Gruppen in Andacht hingegossen liegt vor dem dreimal heiligen Gott". Daß er nicht wie Overbeck in ausschließender Einseitigkeit einer spezifisch christlichen Kunst der Classicität aus dem Wege gehen konnte und wollte, erhellt aus jedem Worte. Für ihn sind Antike und Cinquecento gleich berechtigt.

Diese Anschauungen sollten jedoch noch kurz vor seiner Uebersiedlung nach Frankfurt (1809) einige Aenderungen erfahren. Wahrscheinlich hatte die schon 1803 geschlossene Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée und Bertram, auch der wiederholte Besuch von Cöln ihm allmälig ein anderes Element erschlossen, welches er nun eine Reihe von Jahren mit Vorliebe pflegte, nemlich das romantische. In Cöln hatten sich um diese Zeit beträchtliche Schätze der flandrischen und Cölner Schule zusammengefunden, und die Betrachtung dieser drängte das classisch-raphaelische Ideal mehr und mehr in den Hintergrund. Im Sommer 1809 machte Cornelius seinem Freunde C. J. J. Mosler in Coblenz zugleich mit der Nachricht von seiner beabsichtigten Uebersiedlung nach Frankfurt Mittheilung von der vollzogenen Umwandlung, wie aus Mosler's Antwort-

schreiben erhellt. „Ich bin begierig zu sehen und zu wissen, was Du unter Dürer'scher Art, nach welcher, wie Du sagst, Dein Bestreben seine Richtung nimmt, verstehst. Glühend und strenge — willkommen! Das bedürfen wir gegen die laulich-liederliche Nachlässigkeit! so geziemt's dem Deutschen! Wohl Dir! wohl uns! wenn Dir diese Glut aus dem Herzen quillt." Wenn wir wie Mosler fragen, was Cornelius unter Dürer'scher Art verstanden haben mochte, so werden wir die Antwort in den Objekten finden, die der Künstler damals kennen konnte. Da aber darunter die Nürnberger Schule nicht namhaft vertreten war, so müssen wir überhaupt an die ältere, und vorzugsweise rheinische und flandrische Art denken, welcher sich der junge Künstler nun mit Innigkeit anschloß. Damit stellte er sich zwar auf den ihm mit dem Overbeck'schen Kreise gemeinsamen Boden der Romantik, im Gegensatz zu dessen Hinneigung zum italienischen Quatrocento aber auf mehr nationalen Standpunkt.

Dieser Gegensatz wurde noch augenfälliger durch die nationale Stoffwelt, in welche sich Cornelius seit seiner Uebersiedlung nach Frankfurt einspann. Von der Ausschließlichkeit, mit welcher Overbeck sein Gebiet cultivirte, ist zwar bei ihm von vornherein keine Rede. So ist an der vom Fürstprimas Carl v. Dalberg bestellten heiligen Familie* das raphaeleske Vorbild, an den Zeichnungen zu einem Transparent für das Geburtsfest des Fürsten** wie an den aus der classischen Mythologie entnommenen Entwürfen zu den Temperamalereien im Schmidt'schen (jetzt Mumm'schen) Hause*** das Antikenstudium

* Im städtischen Museum zu Frankfurt.

** Von 1810. Im Besitz des Hrn. Inspektors Malß in Frankfurt.

*** Die Malereien jetzt wieder beseitigt. Die Entwürfe bei Hrn. Inspektor Malß.

unverkennbar. Nur der Entschluß, der herrschenden akademischen Manier keine Concessionen mehr zu machen, stand in ihm so unerschütterlich fest, daß sogar eine überaus schwere Versuchung ihn demselben nicht mehr untreu machen konnte. Der Fürstprimas hatte ihm nemlich ein namhaftes Stipendium zum Zwecke weiterer Ausbildung in Rom unter der Bedingung angeboten, daß er ihm einen Pendant zu einer „Fußwaschung“ von Hofmaler Kaufmann in dessen Art malte. Allein der Künstler wies die Zumuthung zurück, selbst um den seit vielen Jahren ersehnten Preis seiner Ueberzeugung entgegen zu treten.

Er war indeß auch weit davon entfernt in einem manieristischen Nachbilden der nordischen Altmeister das Heil zu erkennen. Nur in der Auffassung sollten sie ihm voranleuchten und ihm gleichsam den Weg zur Fortsetzung einer nationalen Kunst, die nach Dürer's Tagen durch den italienischen Einfluß unterbrochen worden war, zeigen. Auch wollte er nicht, wenn ihm eigene Wahl vergönnt war, seine Stoffe aus dem biblischen und Legendenkreise jener entnehmen, was allerdings die Gefahr eines allzunahen Anschlusses vermehrt hätte. Nicht die christlich-religiöse Romantik, sondern die ritterlich-profane beschäftigte seine Ideen, die Tragödien Shakespeare's, der Herder'sche Cid, der Goethe'sche Faust. Wie A. W. Schlegel und Herder die ersteren Dichtungen dem deutschen Volke literarisch zugänglich gemacht, so wollte er, der sich die Illustration schon früher mit den Worten „Flemming soll denken, Du (Mosler) sollst lenken, ich will versinnbildlichen“ zum Ziele gesteckt, sie künstlerisch verbreiten. Doch nach kurzem Schwanken entschied er sich zunächst für Goethe's Faust, damit das erste größere Werk, mit dem er vor die Nation treten wollte, „rein deutschen Ursprunges sei“. Die ersten Blätter, sorgfältig und zart ausgeführte Federzeichnungen, zeigen ihn jedoch noch keineswegs in sicherem Besitz der angestrebten nationalen Kunstsprache. In

der Spaziergangsscene antikisirt das kosende Paar in den ersten Entwürfen* noch allzusehr, womit die altdeutsche Weise an Mephisto und Martha empfindlich contrastirt, während der erste Entwurf zu Auerbach's Keller,** wie schon Mosler richtig urtheilte, eine niederländische Wirthshausscene, nur härter als ein Brouwer oder Steen, war. Mit den Umarbeitungen dieser Compositionen war aber der formale Schlüssel für die Typen gewonnen, wobei ihn neben den Einflüssen der flandrischen und cölnischen Meister vornehmlich die eben damals erfolgte Publication des Dürer'schen Gebetbuchs Maximilian I. zu München von 1515 unterstützt haben mochten. In den zwei Jahren des Frankfurter Aufenthaltes folgte noch Faust's erstes Begegnen mit Gretchen, Gretchen im Gebet vor Mater dolorosa, die Walpurgisnacht und Gretchen's Ohnmacht in der Kirche.***

Es gibt wohl wenige Schöpfungen der neueren Kunst, die so viele Fehler mit so großen Vorzügen verbinden, wie diese Blätter. In der Gartenscene sitzt u. A. des Mephisto Kopf geradezu verkehrt auf dem Rumpfe und würde sich trefflich für den nach vorne schreitenden Mann eignen, während doch der ganze Körper bis zum Halse gerade rückwärts gerichtet ist. Auerbach's Keller ist eine Zusammenstellung der widerwärtigsten und hölzernsten Carricaturen. Gretchen's Gestalt in der Begegnung erscheint gewöhnlich und reizlos, und in der unteren Hälfte um ein Drittel zu lang in der Scene vor der schmerzhaften Madonna, Mephisto ist geradezu scurill in der Walpurgisnacht. Zeichenfehler, Uebertreibungen, Ungleichheiten, Härten, perspektivische Mängel überall. Doch anderseits welche Wahr-

* Im Besitz des Hrn. Inspektor Malß.

** Im Besitz des Hrn. Prof. Cornelius in München.

*** Die unvergleichlich fleißig und sauber in blasser Tusche ausgeführten Federzeichnungen befinden sich im Städel'schen Museum zu Frankfurt.

heit der Empfindung, welche Originalität der Auffassung, welche Energie der Composition und Formgebung! Keine Linie conventionell oder unbestimmt, jeder Strich bewußt und bedeutsam. Nichts von lediglich malerischen Effekten, überall ernste oft herbe Strenge, Einfachheit und Concentration auf den Geist der Scene, so daß es fast unbegreiflich erscheint, wie Goethe nicht empfand, was aus diesem Anfang werden konnte und werden mußte, wenn die Unbeholfenheiten sich abgestreift, die Härten sich gemildert, die Formen sich geklärt hatten. Ja es möchte fast scheinen, daß sein anfangs nicht absprechendes aber im Ganzen kalt höfliches Urtheil* sich keineswegs hob, als er von der ungleich trefflicheren Fortsetzung, von welcher eine der Perlen des Ganzen, Gretchen's Ohnmacht in der Kirche, bereits Riesenfortschritte zeigt, Kunde gewann. Es ist schwer verständlich, wie die wunderbar ergreifende (in Rom entstandene) Composition Gretchen im Kerker ihn nicht näher berührte, und daß er noch 1816 die Zeichnungen von Cornelius und Retzsch auf eine Linie stellen und sie als eine Art von Curiosa und als Experimente bezeichnen konnte, „durch neuere Kunst das Andenken einer älteren aufzufrischen, damit man, ihre Verdienste erkennend, sich alsdann um so lieber zu freieren Regionen erhebe",** ja daß er sich sogar entschieden verdammend über die ganze Richtung aussprach.*** Der große Lobredner eines Hackert war noch zu befangen in seinem absoleten Kunsturtheile, aus welchem er erst durch den Nibelungencyklus aufgerüttelt werden sollte.

---

* Brief Goethe's an Cornelius v. 8. Mai 1811. Förster a. a. O. S. 80.

** Annalen von 1816 (Ausgabe 1840. Band 27. S. 315).

*** Sulpiz Boisserée. Tagebuch. Stuttgart 1862. I. 11. Sept. 1815. S. 275.

Das von Wenner in Frankfurt für die vollendeten wie noch in Rom herzustellenden Faustblätter bezahlte Verlagshonorar wie die in gleichem Sinne für das Helwig-Fouqué'sche Taschenbuch der Sagen und Legenden gezeichneten Illustrationen boten endlich die Mittel zur Ausführung der längst geplanten Studienreise nach Italien. Der Künstler fühlte sich überglücklich, nun für einige Zeit der Brodarbeit wie der ihm schlechterdings nicht gelingenden Porträts überhoben zu sein und verließ im August 1811 Frankfurt. Allein die Jugendträume von dem Zauber Italiens schienen sich nicht bestätigen zu wollen. Ungemach jeder Art vergällte jeden Genuß, so daß die Genossen (der Kupferstecher Xeller begleitete ihn) von dem Augenblicke an, als sie die Alpen hinter sich hatten, ohne sich weiter umzusehen, mißvergnügt vorwärts strebten. Cornelius' trübe Stimmung steigerte sich bis zur Krankheit, er wünschte sich zurück, fühlte sich auch südlich von Florenz bis zum Tode erschöpft, als ihn ein heftiger Blutauswurf zwang, den Wagen zu verlassen und sich auf die Erde zu legen. Glücklicherweise widersetzte sich der Vetturin dem Wunsche des Kranken, der die Rückkehr wirklich verlangte, und so ging es weiter, Rom zu. Die Trostlosigkeit hob sich mit der Besserung von Cornelius' körperlichem Zustande, allein die volle Empfänglichkeit für die Schönheiten von Bolsena, Montefiascone, Vico u. s. w. fehlte, und die Freunde stimmten darin überein, daß Italien einen Rhein und Neckar doch nicht habe. Die deutsche Romantik stak schon zu tief in ihren Köpfen und Herzen, als daß flüchtige Eindrücke anderer Art sie wieder zu verdrängen vermocht hätten.

Mit welch anderen Gefühlen mochte ein Jahr vorher Overbeck nach der Höhe von Fiesole gepilgert, oder durch Perugia gefahren sein, wo sich seine Ideale entfaltet hatten. Solche Empfindungen waren durch das rheinische Quatrocento, wie durch die Faustſtudien dem ganz anders angelegten Cornelius

fremd geblieben oder geworden. In Rom angekommen, fühlte er sich von Reue gequält nach Italien gegangen zu sein: „Ich sage Dir, Mosler," schreibt er an diesen, „ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen! Ich habe nun diesen Schritt der Zeit entgegengethan, und es ist gut so; aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühle es mit Schmerz und Freude, daß ich ein Deutscher bis in's innerste Lebensmark bin." Allein das Gefühl der Vereinsamung währte nicht lange, bald schloß er mit Overbeck innigste, das ganze lange Leben hindurch währende Freundschaft. Die Wege, welche die beiden Romantiker bis dahin eingeschlagen, waren freilich grundverschieden, aber Cornelius fand bei dem Freunde dieselbe redliche ganze Hingabe an die Kunst, denselben Ernst des Strebens, wie er ihn beseelte. Er fand überdieß an dem jüngeren Genossen eine gewisse Ueberlegenheit in der Technik und idealen Formengebung, in Colorit und Composition, die ihm imponiren mußte. Zwar nicht im Kloster S. Isidoro, aber nahe daran Wohnung nehmend, und sich der Genossenschaft entschieden anschließend, vermochte er auch eine Zeitlang nicht sich dem unmittelbarsten Einfluß des Lübeckers zu entziehen und machte Miene, in dessen Anschauungen und Bahnen einzulenken. Schon in einem seiner ersten Briefe in die Heimat klagt er, daß unter dem Vielen, was in Rom an Kunstmitteln zu holen, „auch viel Verführung sei, und zwar die feinste in Raphael selbst. In dieser liege das größte Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als er je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, daß ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, daß ein solcher Geist abtrünnig werden konnte." Die Grenze, welche die Nazarener ihrem Ideal mit dem Beginn der raphaelischen Stanzen gezogen, erscheint also auch hier ausgesprochen — aber

glücklicherweise für die Dauer nicht festgehalten. Eine Zeitlang stritten sich bei ihm die deutsche Romantik und das italienische Quatrocento, und er blieb ziemlich lange bei der Erklärung, daß er den Meister des Cölner Dombildes doch noch höher schätze als den Fiesole.* Einige Zeit schien er sogar die profanen Gegenstände abschütteln und sich ganz der religiösen Richtung in die Arme werfen zu wollen, ja erklärt sich selbst in einem Briefe, der durch seinen vorherrschend religiösen Ideengang vielfach an Overbeck's Schreibweise erinnert,** in den Bund der sieben Klosterbrüder Overbeck, Pforr, Vogel, Wintergerst, Colombo aus Venedig und Sutter, an die Stelle des abgefallenen und ausgetretenen Hottinger aufgenommen. Wie er aber das Kloster selbst nicht bezog, so nahm er auch bald den einmal betretenen Weg cyklischer Darstellungen nach Dichterwerken wieder auf, und schritt neben einigen Entwürfen zu Shakespeare vornehmlich zur Illustration der Nibelungen, welche bald die ersteren wie auch die Vollendung der Faustbilder in den Hintergrund drängten.

Zu den Nibelungen aber hatten Dr. Schlosser's Abendvorlesungen, die er den Freunden aus dem deutschen Epos wie aus der Divina Comedia hielt, den Anstoß gegeben. Selbst ein Overbeck konnte sich damals dem Einflusse dieser Wiedererweckung der epischen Literatur unter den deutschen Künstlern nicht entziehen, wie er bald darauf durch seine Tasso-Compositionen gezeigt hat. Bei Cornelius aber, dem die ritterliche Romantik seinem ganzen Entwicklungsgange nach weit näher lag, als die religiöse, wirkte sie jedoch wahrhaft zündend. So

* Brief Xeller's an Barth und Mosler vom Nov. 1811. Förster a. a. O. S. 109.

** Brief an Mosler vom Jahr 1812. Abgedruckt in der Kölnischen Zeitung 1867. Nr. 842.

stellte er sich zwischen Overbeck und L. Vogel, den seine Heimat zu Darstellungen aus der Schweizergeschichte trieb.

In den Nibelungen hatte nun Cornelius nicht mehr zurückzuübersetzen wie in der von Goethe modernisirten Faustsage. Des Künstlers Phantasie hatte damals die Scenen urwüchsiger, archaischer gestaltet, als sie der Dichter gewollt, so daß schon deßhalb Goethe sich durch jene Illustrationen nicht ganz befriedigt fühlen konnte, wie sie auch in der That mit dem Gedichte sich keineswegs decken. In den Nibelungen dagegen hatte er das romantische Original rein vor sich, in ungetrübter Reckenhaftigkeit und schrankenloser Wucht. Da brauchte er seine Gestalten nicht erst zu reconstruiren, denn sie standen leibhaft schon im Gedichte vor ihm. Das was er vorher nur ahnen konnte und mehr tastend fand, das schaute seine Phantasie jetzt voll und ganz in dem poetischen Spiegelbilde. Das war der erste und wohl gewichtigste Grund für die ungleich höhere Vollendung und Harmonie des neuen Cyklus, wie für die weniger mühsame Entwicklung von Composition und Gestaltung. Ein zweiter war die reiche Uebung im Aktzeichnen, welche nun Cornelius mit den Genossen von S. Isidoro ermöglicht ward und worin er, vorher entschieden unsicher in der Formgebung, bald große Meisterschaft erlangte, durch seinen Sinn für einfache Großheit auf's förderlichste unterstützt. Ein dritter Grund war die begeisternde Nähe des Vatican, der in Antike, Raphael und Michel Angelo Anregungen und Corrective in unerschöpflicher Fülle gab.

So wenig jedoch Dürer in Venedig oder Rubens in Mantua den Einflüssen der dortigen Kunst ihre Eigenart aufopferten, so wenig — eine Probe des wahren Genies — streifte sie Cornelius im Refectorium von S. Isidoro oder in den Stanzen wie in der Sixtina des Vatican ab. Er wollte nicht, daß sich der Inhalt seines Gegenstandes einer bereits vorhandenen Form

anschmiege und sich in ein erborgtes Gewand kleide, sondern aus dem Gehalt heraus sollte sich die Form bilden, welche demselben und nur demselben entsprach. Für die Riesengestalten gehörten Riesenformen, wie sie weder das lebende Modell noch das in den Vorbildern des Cinquecento ersichtliche darbieten konnten. So ging er seinen eigenen Weg und schuf sich seinen eigenen Styl, den man dem Heldenzeitalter entsprechend, den germanischen Heldenstyl nennen könnte. In der Grundanschauung einem Michel Angelo verwandt, enthielt er sich jedoch vorerst mehr als dieser des Einflusses der lysippischen Richtung. Wie die deutsche Sage hünenhafter als der hellenische Mythos, so sollten auch seine Gestalten das Maaß der hellenischen Heroen übersteigen.

Er wählte die „Ankunft der Brunhilde zu Worms“, den „Abschied Siegfried's von Chriemhilden“, „Hagen Chriemhilden berückend“, „die Jagdscene“, „die Ermordung Siegfried's“ und die „Auffindung der Leiche Siegfried's“, wozu Entwürfe zum Auszug Siegfried's in den Sachsenkrieg, zum ersten Kuß Chriemhilden's, zur Blutprobe an Siegfried's Leiche und zur Prophezeiung der Donaunixen kamen, von welchen nur eine zur Veröffentlichung gelangte.* Noch ungeschlacht in Formen, Mienen und Geberden erscheint vielleicht der Empfang Brun-

* Der Auszug gegen die Sachsen in lithographischer Nachbildung im Raczynski'schen Kupferheft. Die ersten sechs Blätter mit dem herrlichen Titelbild, selbst wieder sechs Darstellungen: die Einbringung der gefangenen Sachsen- und Dänenkönige, Brunhilden's Brautnacht, die Vermählung Siegfried's und Chriemhild's, Siegfried's Ermordung, Chriemhilden's Rache, der Nibelungen Nothwehr und Etzel's Klage umfassend, sind mit der Widmung an Niebuhr bei Reimer in Berlin 1818 erschienen, und zwar gestochen von Lips und Ritter, das Titelblatt von Amsler und Barth. Die 7 Originale befinden sich im Städel'schen Institut zu Frankfurt.

hilden's, wie auch das zweite Bild, dessen milder Gegenstand dem Künstler ferner lag, die Einfachheit fast bis zur Leere treibt, so daß das ungeduldige Gefolge Siegfried's vielleicht mehr befriedigt als die Hauptgruppe selbst; dagegen erhebt sich im dritten Hagen bereits als der verderbenbringende Dämon weit mächtiger und bedeutender als der Mephisto des Faust-cyklus, vom Scheitel bis zum schlotternden Stiefel, an welchem sich die trefflich charakterisirte Katze reibt, ganz Falschheit, Kraft und verrätherische Entschlossenheit, während Chriemhilde mit überaus holdseligem, doch angstvollem Vertrauen das Haupt zu jenem wendet, um das Geheimniß zu enthüllen. In der Jagd-scene dagegen, in welcher Siegfried den gefangenen Bären gegen die Köche loszulassen im Begriffe ist, scheitert der Künstler wie früher in „Auerbach's Keller“ an der echt altdeutschen Unfähig-keit, die komischen Elemente vor allzuderber Carrikatur zu be-wahren. Dafür entfaltet er seine ganze Meisterschaft und Größe in den beiden letzten Blättern. Eine riesigere Kraftgestalt, wie der getroffene Siegfried, der von Hagen's Geschoß buchstäblich durchbohrt, den Schild faßt, um ihn dem fliehenden Gegner nachzuschleudern, ist von der Kunst wohl niemals geschaffen worden. Im weiten Ausschritt der titanischen Beine, den Schild mit Armen erhebend und mit Händen pressend, die ihn zu zermalmen drohen, bedräut er den schnellfüßigen Verräther, der entschieden verloren ist, und trotz seiner herculischen Gestalt den zornigen Schlägen des Gewaltigeren erliegen wird, wenn diesem der Lebensquell aus der Brust nicht allzu mächtig ent-quillt. Wie selbst das herrliche Gewand theilnimmt an der Erregung und sich gleichsam von einem Sturm erfaßt aufbäumt gen Himmel, so stürzt auch der Hund dem Flüchtling nach in mörderischer Wuth. Und mit welch' edler Ritterlichkeit in der kraftvollen Miene wendet sich Volker ab von dem Schauspiel, und wie erschreckt sucht der liebenswürdig herrliche Geiselher

Schutz bei dem Bruder! — Auf dem letzten Blatt liegt der Erschlagene vor der Schwelle der Kemenate seiner Gattin, noch im Tode der Held, in mächtigen Formen schwer hingegossen in unvergleichlicher — durch und durch wahrer Zeichnung der doch übermenschlichen Gestalt. Chriemhilde hat ihn vor den andern erkannt und sofort den Zusammenhang errathen, und sinkt von der doppelten Last des Verlusts wie des eigenen Verschuldens zerschmettert, ohnmächtig in die Arme der Dienerinnen. Neben der ausdrucksvollsten, empfundensten, wahrsten Geberde, neben der vollen Herrschaft über die urkräftigen, titanischen Formen, erscheint ihm nun auch die Schönheit des Linienflusses wie niemals vorher erschlossen, und der Fortschritt ungeheuer, der zwischen Anfang und Ende des Nibelungencyklus liegt. Dabei zwingt ihn das Uebermenschliche nicht, bei einer gewissen skizzenhaften Unbestimmtheit stehen zu bleiben, es schwebt ihm vielmehr so klar vor der Seele, daß er die wuchtigen Formen, ohne ihre einfache Großheit irgendwie zu schädigen, in ruhiger Besonnenheit auf's sorgfältigste durchzubilden und auszuzeichnen vermag. Diese nicht hoch genug zu schätzende Fähigkeit äußert sich am glänzendsten in dem in mächtigen architektonischen Rahmen gefaßten Titelblatte, deren einzelne Compositionen an Durchbildung nichts zu wünschen übrig lassen, zum Theil auch durch ihre großartige Schönheit wahrhaft entzückend sind. Darunter ist besonders die Rückkehr mit den besiegten Königen, der Kampf auf der Palasttreppe und Etzel's Trauer hervorzuheben. Der Vorzug vor den Titel- und Dedicationsblättern des Faust, welche wohl Goethe's sehr überflüssige Hinweisung auf Dürer's Kaisergebetbuch beeinflußt hat, ist unbeschreiblich.

Die Nibelungencompositionen beschäftigten jedoch den Künstler in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes keineswegs ausschließend. Dazu kamen außer der Fortsetzung und dem Beschluß der Faustblätter „Spaziergang“, „Tod Valentin's“,

„Vorüber am Rabenstein“, „Gretchen im Kerker“, „Widmung“ und „Titelblatt“,* von welchen „Gretchen im Kerker“ künstlerisch am höchsten stehen dürfte, eine Anzahl von Compositionen zu Shakespeare's Romeo und Julia, von welchen sich drei erhalten haben, „Romeo's Abschied von Julia“,** „Julia als Scheinleiche“*** und, wohl das bedeutendste der Shakespeareblätter, „der Tod Romeo's und Julia's“.† Ferner 5 Illustrationen zum 2. Jahrgang des A. v. Helwig'schen Taschenbuchs der Sagen und Legenden. Namentlich aber eine Reihe von religiösen Werken, deren Entstehungszeit zwischen 1811—1819 nur zum Theil genauer bestimmt werden kann. Für diese hatte er den Florentinern nach Fiesole, welche das Unkörperliche der älteren Meister überwunden und durch kraftvoll einfachen Styl und naturgemäße Formgebung ersetzt hatten, nemlich von Masaccio bis Luca Signorelli eingehende Studien gewidmet und mehre Monate in Orvieto und Florenz verweilt, um ihre und namentlich des letzteren Art und Weise zum Ausgangspunkt zu wählen. So entstand gleich in den ersten Jahren seines römischen Aufenthalts die „Flucht nach Aegypten“ mit landschaftlichem Hintergrund von J. Koch, ein kaum 1□′ großes Oelbild†† und das schon erwähnte etwas größere, doch unvollendete Gemälde „die klugen und thörichten Jungfrauen“ in der Düsseldorfer städtischen Galerie, mit welchem er aussprechen wollte, wie er sich mit Schalken, der demselben Gegenstand die Wirkung

---

* 1816 bei Wenner in Frankfurt erschienen, gestochen von Ruschewey; der „Spaziergang“, von J. Thäter gestochen, wurde erst später der Sammlung einverleibt. —

** Im Thorwaldsen-Museum von Kopenhagen.

*** Im k. Kupferstichkabinet zu Berlin.

† Im Städel'schen Museum zu Frankfurt, gest. v. E. Schäffer.

†† In der Galerie Schack zu München.

des Lampenlichts zu Grunde legte,* im Gegensatz fühlte. Gleichzeitig etwa entstand die Tuschzeichnung „Enthauptung der heil. Katharina“ für den Schweizer Honegger, die jetzt nur noch aus den Briefen wegen der Bezahlung, und aus einigen Akt-Studien** bekannt ist. Etwas später dagegen gingen nur noch zwei Oelbilder „die drei Marien am Grabe Christi“*** und „die Grablegung“,† der er eine mit Gold gehöhte Federzeichnung von unübertrefflich sorgfältiger Durchführung vorausgeschickt,†† aus seiner Hand hervor. Sie zeigen seine Hand der von Anfang an vernachlässigten Oelmalerei noch mehr entfremdet, was sich leicht erklärt, seit der Künstler im Fresco das ersehnte Feld für monumentale Ausfrühung gefunden, oder wie er selbst launisch sagte, seit der Frescoteufel in ihn gefahren war. Zu einem bestimmten Styl ist er in diesen religiösen Arbeiten, wozu außer einer Anzahl von in seinem Nachlasse befindlichen Entwürfen, besonders die „Beweinung Christi“††† zu erwähnen ist, nicht gediehen, häufig aber zeigt Raphael überwiegenden Einfluß.

Die Allseitigkeit aber, welche damit der Künstler an den Tag legte und die Originalität in seinen cyklischen Werken, nicht weniger auch seine anziehende, lebhafte, warmherzige und doch energische Persönlichkeit, die echte und hingebende Freundesgesinnung, die er den Freunden immer bewies, ließen ihn, der

* Pinakothek in München.

** In dem aus dem Besitz der Wittwe des Meisters, nunmehriger Frau Bajardi in Urbino in den seines Neffen, Prof. Dr. C. Cornelius in München übergegangenen künstlerischen Nachlasse.

*** 1815 im Carton vollendet, doch erst 1822 abgeliefert, und im Besitz der Erben des Bestellers, des Gerichtspräsidenten Fromm zu Rostock, daselbst.

† Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, lith. von Schreiner.

†† Im Besitz des Herrn Kaufmann Mumm in Frankfurt.

††† Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen.

auch die meisten der Genossen an Jahren überragte, bald als das Haupt der deutschen Künstler in Rom erscheinen, wozu sich Overbeck bei zunehmend sich verengernden künstlerischen und geselligen Schranken, immer weniger geeignet erwies. Besonders die Zeit der Befreiungskriege, welche die durch die Unruhen in Italien von der Heimat abgeschlossenen Deutschen mit doppelter Spannung erfüllte, und deren Ruf er nur mit Mühe und allem Aufwand von Entsagung widerstand, lenkte die Blicke aller auf den warmherzigen Patrioten, der so gerne in's Vaterland zurückkehrend zum Befreiungswerke den Pinsel mit dem Schwerte vertauscht hätte. Nimmermehr, schreibt er October 1813 an Wenner,* werde er sich darüber trösten können, daß er habe zurückbleiben müssen . . . „Ich will an anderes nicht denken, als wie ich meine babylonische Gefangenschaft so würdig als möglich benutze . . . Alles was ich hier thun kann, mag in diesem großen Augenblicke unnützer, überflüssiger erscheinen, als es in der That ist. Denn wenn die Freiheit, die jetzt gewiß und wahrhaftig errungen werden wird, würdig soll genossen und den künftigen Zeiten gesichert werden, so muß der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied. Denn nicht große Armeen, Festungen und Bollwerke sind der Schutz eines Volkes, sondern sein Glaube, seine Gesinnung! . . . Daß beinahe Alles in unserem Vaterlande anders werden muß, begreift und fühlt ein Jeder. Doch Jeder kann nicht zu Jedem tauglich sein und die Quelle des Uebels so eigentlich aufspüren. Ich kann's in keiner Sache; aber in meiner Kunst kann ich's! Ich sehe deutlich, wo es hier fehlt. Die Vorsehung hat mir hier einen großen Wirkungskreis angewiesen."

Wir dürfen nicht zweifeln, daß ähnlich der Ton war, den

* Förster a. a. O. S. 142.

Cornelius in der Gesellschaft seiner Genossen anschlug, und die Sprache, die er überall führte. Sein Brief an Mosler vom Jahr 1814 ist ein wahrer künstlerischer Kriegsgesang. Er mahnt zum offenen Kampf mit den Philistern. „Was thut's, wenn wir fallen, ruft er aus. Es mag gut sein und klug, im Hinterhalt zu harren; am Ende aber thut's noth, dem Feinde die blanke Schwertspitze unter die Nase zu halten.“ In der Mehrzahl der deutschen Herzen in Rom zündete sein Feuer, und in Kurzem war er wirklich, wie man ihn damals nannte: „der Hauptmann der römischen Schaar.“

Viertes Capitel.

Die ersten monumentalen Leistungen der deutschen Malerei.

Fast dreißig Jahre bevor Cornelius nach Italien kam, war Carstens zu Mantua durch den mächtigen Eindruck der Fresken des Giulio Romano an den Palazzo del Te so gefesselt worden, daß er vier lange Wochen in die Betrachtung und das Studium jener Werke sich versenkt, in denen er „zum ersten Male wahre Malerei sah, die er ganz verstehen und fühlen konnte.“ So verwandt nun auch Giulio's Styl dem Carstens' ist, so dürfen wir doch kaum bezweifeln, daß es weniger Giulio Romano, als vielmehr die damals ganz verloren gegangene monumentale Malerei war, welche sich ihm damals als sein Ideal und anzustrebendes Ziel offenbarte, und zu welcher sein ganzes noch folgendes Leben als nichts anderes denn als Vorbereitung erscheint. Nur so läßt sich begreifen, wie er durch den langen Aufenthalt in Mantua die Möglichkeit der Fortsetzung seiner Reise hatte opfern und später unter Verzicht auf alle anderen Vortheile und anderen künstlerischen Erwerb sich ausschließend bemühen können, zur Verwirklichung seines Planes Gelegenheit zu finden. Daß sein Ringen in dieser Beziehung vergeblich war, haben wir oben gesehen, denn die Berliner Arbeiten im d'Orville'schen Hause und im Schlosse waren mehr decorativer

Art, und später hatte sein früherer Mäcen Heinitz, als der Künstler in der Reife seiner Entwicklung um die Uebertragung monumentaler Arbeiten bat, ja diese zur Bedingung seiner Rückkehr machte, ihn nicht verstanden oder verstehen wollen. In unerfüllter Sehnsucht nach voller Bethätigung seiner Mission war Carstens hinübergegangen.

Die Lage der Kunst hatte sich seitdem etwas verbessert. Die transalpinischen Künstler in Rom hatten in dem Hause der diplomatischen Vertreter Preußens eine Art von häuslichem Herd gewonnen. Schon vor dem Eintreffen der Romantiker hatte sie W. v. Humboldt um sich geschaart, und von dessen Nachfolgern zeigten sich der 1815 nach Rom gelangte Generalconsul S. Bartholdy und seit 1816 der Gesandte Niebuhr, wie auch Bunsen lebhaft für die Pflege der Kunst interessirt. Humboldt war schon 1808 abberufen worden, hatte auch seinen Cirkel zu kosmopolitisch gehalten, als daß von einer entschiedenen Förderung der nationalen Kunst hätte die Rede sein können, denn sein und seiner trefflichen Gattin Verhältniß zu Rauch war vielmehr ein persönliches. Bartholdy dagegen fand bereits die deutsche Künstlergenossenschaft in vielversprechendem Aufblühen, Cornelius an der Spitze der Schaar und überdieß im nicht blos reifen, sondern auch ausgesprochenen Bewußtsein seiner Mission. Hatte er doch schon einige Monate vor Bartholdy's Ankunft sein berühmt gewordenes manifestartiges Sendschreiben an J. Görres erlassen, in welchem er auf die Nachricht hin, daß jener einflußreiche Romantiker sich am preußischen Hofe um Pension für ihn verwendet, die Gelegenheit ergriffen, mit der Danksagung vor dem Gönner sein Herz auszuschütten.* Mit patriotischer Begeisterung spricht er den Wunsch aus, daß

* 3. Nov. 1814. Abgedruckt im Archiv f. die zeichnenden Künste 1867. S. 352.

die Kunst im deutschen Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwachte und mit dem wiedergebornen Geist der Nation gleichen Schritt hielte. Deutschland stehe auf einem Punkt, wo es einer solchen Kunst nicht entbehren sollte, die ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein könnte. Auch habe bereits eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen. Das Häuflein harre auf eine würdige Veranlassung und brenne vor Begierde, der Welt zu zeigen, daß die Kunst jetzt wie einst herrlich in's Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören wolle, eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und Modezofe zu sein, so wie sie dermalen an den Akademien herangezogen werde. Als das unfehlbare Mittel aber, der deutschen Kunst das Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geiste der Nation angemessene Richtung zu geben, bezeichnet er die Wiedereinführung der Frescomalerei.

Daß er damals nicht mehr daran dachte, die Wiederbelebung der deutschen Kunst etwa nach „Dürerischer Art“ im engeren Sinne zu wünschen, wozu er bei Beginn der Faustblätter allerdings Miene gemacht, erhellt schon aus der Bevorwortung einer der flandrischen, cölnischen und nürnbergischen Glanzzeit fremden Technik, wird aber auch noch ausdrücklich dargethan, indem er die präraphaelitische Monumentalkunst mit dem deutschen Quatrocento und Cinquecento vergleicht. Zugestehend, daß die letztere Kunst „eine zum wenigsten ebenso hohe, reine und wahre, vielleicht noch tiefere und gewiß eigenthümlichere Intention habe, muß er doch denen beipflichten, die der Meinung sind, daß die italienische Kunst „sich in ihrer Natur freier, vollkommener und größer entwickelt habe“. Unter den Ursachen aber, welche dieß bewirkten, hält er neben der außerordentlichen und wahren Auf-

munterung, welche die Kunst durch die lebhafte Theilnahme der ganzen italienischen Nation genossen, die Ausübung der Frescotechnik für die erste und wichtigste. Deßhalb erklärt er es für das Wünschenswertheste und einer kräftigen Verwendung Würdigste, daß man „denjenigen, die die Wahrheit in der Kunst mit tapferem Herzen ergriffen und im Kampf ihre Kräfte vermehrt und gebildet, dasjenige Vertrauen schenkte, was sie verdienen, und so vereinte Kräfte, ihrem einstimmigen Wunsche gemäß, zu einer großen, würdigen ausgedehnten Arbeit in einem öffentlichen Gebäude irgend einer deutschen Stadt gebrauche ..." Käme aber dieser Vorschlag zur Erfüllung, so glaubt er voraussagen zu dürfen, „daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe, dann würden sich in Kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut, Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft in's Herz der Nation ergössen."

Die Argumente des herrlichen Briefes, den überdieß der Künstler mit der Bitte schloß, nicht zu glauben, daß er für sich und seinen Vortheil geschrieben, indem er vielmehr die Hand auf das in dieser Beziehung fleckenlose Herz mit der Betheuerung legen könne, daß nur die reinste wärmste Liebe aus ihm gesprochen, blieben jedoch in Deutschland vorläufig wirkungslos. Görres mochte nicht allzusehr darüber erbaut sein, daß Cornelius nun der italienischen Kunst den Vorzug einräumte. Da erbot sich die Gelegenheit zu einer Probeleistung vorerst durch einen Privatauftrag. Bartholdy hatte gegen Cornelius den Wunsch fallen lassen, das Gesellschaftszimmer der Casa Zuccaro, nunmehr Casa Bartoldi,* mit Arabesken in Fresco ausmalen

* Monte Pincio, Eckhaus der Via Sistina rechts von Trinità de' Monti, dritte Etage.

zu lassen, etwa mit Rankenwerk von Genien u. s. w. belebt. Cornelius ergriff das Anerbieten und entwickelte dem Consul den Gegenvorschlag, lieber einem historischen oder biblischen Freskencyklus, von ihm und seinen hervorragenderen Freunden ausgeführt, den Raum zu gönnen. Bartholdy machte auf die geringe Summe aufmerksam, die er der Ausschmückung widmen könne, doch die Genossen erklärten, daß sie sich mit der Entschädigung für die in dieser Zeit nöthigen Lebensmittel, Farben u. s. w. begnügen würden, damit nur ein derartiges Werk zu Stande käme, und drangen durch.

Da unter den vier Betheiligten, Cornelius, Overbeck, W. Schadow und Ph. Veit nicht weniger als drei Convertiten, so war ein religiöser Gegenstand wohl unvermeidlich, weil aber der Raum zu profanen Zwecken dienen sollte, überdieß Bartholdy jüdischer Herkunft war, so mußte ein alttestamentlicher Cyklus passender erscheinen. Man einigte sich, das Leben des ägyptischen Joseph zum Gegenstand zu wählen, und ging mit begeistertem Muthe an's Werk. Cornelius hatte die Traumdeutung vor dem Pharao* und die Wiedererkennungsscene zwischen Joseph und den Brüdern** übernommen, Overbeck den Verkauf Joseph's an die ägyptischen Kaufleute*** und die Allegorie der sieben mageren Jahre,† Schadow die Ueberbringung des blutigen Kleides an Vater Jakob†† und die Traumauslegung vor Bäcker und Mundschenk im Gefängniß, Veit die

---

* Carton im Besitz v. Hrn. Hausmann in Hannover, gest. v. S. Amsler.

** Carton in der Akademie zu Berlin, gest. v. A. Hoffmann. Holzschnitt bei Raczynski.

*** Carton im Städel'schen Museum zu Frankfurt, lith. v. Oeri.

† Gest. v. C. Barth. (Raczynski's Kupferheft.)

†† Abgeb. in der Ape italiana delle belle arti 1835.

Versuchung Joseph's durch Potiphar's Weib und die Allegorie der sieben fetten Jahre.*

Bezeichnend für den Verfall der monumentalen Malerei in den vorausgegangenen Jahrzehnten ist der Umstand, daß die Frescotechnik nicht blos vernachlässigt, sondern buchstäblich vergessen worden war. Seit Mengs' und Solimena's Tagen nicht mehr geübt, war sie während einer ganzen Generation in das Reich der geschichtlichen Vergangenheit gerückt, ja als überwundener Standpunkt betrachtet worden, so daß sie förmlich neu erfunden werden mußte. Der empirische Weg, den die vier Künstler dabei einschlugen, führte jedoch durch den gegenseitigen Austausch der während der Arbeit gemachten Erfahrungen verhältnißmäßig rasch zum Ziel. A. Hagen** berichtet, daß Carl Eggers derjenige war, der sich das Verdienst der Wiedererfindung vornehmlich zuzuschreiben habe, indem er nicht blos durch Erkundigung bei den ältesten italienischen Malern, sondern auch durch mechanische und chemische Untersuchung älterer Fresken dem Verfahren auf die Spur zu kommen strebte.*** Jedenfalls blieben die Meister selbst hinsichtlich des Verhaltens der einzelnen Farben auf das Experiment angewiesen. Unter solchen Umständen erscheint es wahrhaft wunderbar, wie das Erstlingswerk auch in technischer Hinsicht so wohl gedeihen konnte. Namentlich Cornelius' Bilder zeigen eine überraschende technische Sicherheit und Vollkommenheit, und ein Colorit, welches er selbst später kaum mehr überboten hat. Noch bemerkenswerther

* Carton im Städel'schen Museum, gestochen von C. Müller. (Raczynski.)

** Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berlin 1857. Bd. I. S. 131.

*** Die Engländer schreiben die Wiedererfindung ihrem Landsmanne W. Blake zu und setzen sie in das Jahr 1810.

freilich erscheint seine künstlerische Superiorität über die Genossen. Mächtig, gehaltvoll, warm empfunden und bedeutsam in der ganzen Composition wie im Einzelnen stellt er sich besonders in dem herrlichen Wiedererkennungsbilde als durchaus würdig dar, das Haupt des Unternehmens zu sein. Daß er noch mehr wollte, als er erreicht hat und als überhaupt erreichbar war, wie z. B. in der Charakteristik der Söhne Jakob's, von welchen er jeden nach den im Segen Jakob's (Gen. c. 49) liegenden Merkmalen unterscheiden wollte, dürfte ihm kaum zum Vorwurfe gereichen, ebenso wenig der gedrängte Reichthum der Composition, mit welchem seine unerschöpfliche Phantasie immer mehr als mit Ausfüllung von Lücken zu kämpfen hatte.

Selbst der bedeutendste seiner Genossen, Overbeck, den wir in den Massimifresken weit vortheilhafter kennen lernen werden, blieb namentlich in seinem „Verkauf Joseph's“ beträchtlich hinter Cornelius zurück. Entschieden unglücklich in der Wahl seines Gegenstandes, erreicht er auch in der Hauptfigur, dem weinenden Joseph, seine sonstige Höhe nicht. Die Köpfe der meisten Brüder erscheinen leer, Geberden und Mienen der den Widder schlachtenden verrathen sogar statt listigtrotziger Schadenfreude vielmehr übelangebrachten, wohl von Seite des Künstlers unbeabsichtigten Humor. Nicht selten tritt auch das Studium der Florentiner seit Masaccio allzu unmittelbar entgegen wie an Joseph und an dem von rückwärts sichtbaren Knappen. Gelungener ist das Lunettengemälde „die sieben mageren Jahre“, an Overbeck befremdend durch überaus sorgfältiges Modellstudium, welches jedoch trotz der Hungertypen mit mehr Formschönheit zu verbinden gewesen wäre. Glücklicher war Veit in dem Gegenstande „die sieben fetten Jahre“, wenn auch die Gruppe des übermüthigen und des verklagenden Knaben in der rechten Ecke als mißlungen zu betrachten ist. Am wenigsten vermochte seiner Aufgabe Schadow gerecht zu werden, was ihm

auch für immer die Lust am Fresco verleidete. Für seine mehr äußerliche Tendenz war es unerträglich, daß diese Technik ihm mühsame Durchbildung und Ueberarbeitung, wie eigentlich coloristische Ausführung unmöglich machte. Schadow wollte malen im engeren Sinne und war von Cornelius' Grundsätzen wohl am weitesten entfernt.

Noch ehe das Werk vollendet war, wurde der Saal der Casa Bartoldi ein Zielpunkt für Kunstfreunde und Neugierige. Der Spott gegen die maestri della maniera secca verstummte, die Anerkennung war ungetheilt und wie selbst ein Canova sich durch den Anblick veranlaßt sah, zur Malerei im Vatican einzelne der deutschen Genossen zu empfehlen, so erfaßten erleuchtete Fürsten hier den Gedanken, die jungen Kräfte zu ähnlichen und größeren Unternehmungen heranzuziehen. Mit Entschluß und Ausführung kam jedoch dem deutschen Fürsten, dem jugendlichen Kronprinzen Ludwig von Bayern, ein römischer, Marchese Massimi zuvor, welcher mit dem Raum zugleich den erwünschtesten und angemessensten Stoff bot.

Inzwischen hatte der Gesandte Niebuhr, welcher die deutschen Künstler wie eine Familie um sich versammelte, das preußische Ministerium und einflußreiche Persönlichkeiten brieflich darum angegangen, daß Cornelius mit den Genossen Overbeck und W. Schadow nach der nordischen Hauptstadt berufen und dort monumental beschäftigt würde. Er hatte es schmerzlich beklagt, daß ihm die Knappheit der Mittel nicht verstatte, seinen Plan, die Bibliothek des Gesandtschaftshôtels (Palazzo Caffaralli auf dem Capitol) ausmalen zu lassen, in Ausführung zu bringen. „Ich glaube allerdings, schreibt er an Savigny,* daß wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten,

* 15. Februar 1817. Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr. Hamburg 1838. II. S. 288 ff.

wie die unserer aufblühenden Literatur im 18. Jahrhundert war, und daß es nur ein wenig Ermunterung der Regierungen bedarf, um uns dieser schönen Entwicklung theilhaftig zu machen." Noch war jedoch in Preußen jene Zeit nicht angebrochen, in welcher man daran dachte, Berlin auch zur hervorragenden Kunststätte zu machen, und wie es scheint mehr aus Gefälligkeit gegen Niebuhr, welcher eventuell um eine Bestellung eines Staffeleibildes von Cornelius aus Staatsmitteln gebeten, wurde die kleine Summe von 300 Thalern hiefür bewilligt, die Ausmalung einer Kirche (Garnisonskirche) aber vorläufig in unbestimmte Aussicht genommen. Von den Betheiligten an den Bartholdyfresken nahmen daher Cornelius und Overbeck den Antrag des Marchese Massimi, der sie seinem Umfange nach voraussichtlich mehre Jahre beschäftigte, an, während Veit sein schon erwähntes Werk im Vatican in Angriff nahm, Schadow aber, dem die Frescomalerei weniger zugesagt hatte, zur Staffelei zurückkehrte.

Der kunstsinnige Römer hatte den Plan gefaßt, die drei hervorragenderen Gemächer des Casino seiner zwischen S. Maria Maggiore und S. Giovanni im Laterano belegenen Gärten mit Darstellungen aus den Epen der drei großen italienischen Dichter, des Dante, Tasso und Ariost schmücken zu lassen. Der Auftrag war im Winter 1816 auf 1817 ergangen, als der Bartholdysaal erst die Hälfte seiner Gemälde erhalten hatte. Die Vorarbeiten begannen trotzdem sofort, nachdem sich die beiden Künstler dahin verständigt hatten, daß Cornelius die Malereien nach Dante in dem einen, Overbeck die nach Tasso in einem zweiten Zimmer übernehmen sollte. Für den dritten Dichter, Ariost, stand ein passender Künstler im Augenblick nicht zur Verfügung. Die Wahl war um so verantwortlicher als demselben gerade der größere Raum, eine Art Empfangsaal zwischen dem Dante- und Tassozimmer, zugewiesen werden

mußte, und außer den Genossen bei Bartholdy konnte den beiden Meistern keiner der übrigen genügen. Sie wandten sich daher nach Wien und luden Jul. Schnorr, über dessen Leistungsfähigkeit ihnen Nachrichten wie Proben das günstigste Urtheil erweckt hatten, ein, in ihren Bund einzutreten. Ob in der Einladung von der ihm zugedachten Arbeit die Rede war, ist aus dem erhaltenen Antwortschreiben Schnorr's* nicht zu ersehen, jedenfalls mochte die Freunde die brüderliche Antwort und begeisterte Bereitwilligkeit des neuangeworbenen Genossen entzücken. Ein Blick auf die schon oben besprochene „Hochzeit von Canna" aber mußte ihnen sagen, daß Schnorr der gesuchte Künstler war, wie auch sein Naturell sich als ebenso passend für den ihm bestimmten Dichter erwies, als die Ideen des Cornelius die Wahlverwandtschaft mit der Divina Comedia und die des Overbeck mit dem Dichter des befreiten Jerusalems unzweifelhaft machten.

Cornelius hatte sich entschlossen, die Gewölbdecke für das Paradies zu bestimmen, und da diese zuerst in Angriff genommen werden mußte, seine Entwürfe hiefür hergestellt. Im Einklang mit der Architektur dachte er sich um das ovale Mittelfeld acht Trapeze, in welche er acht Ruhepunkte der himmlischen Wanderung des Dichters in das Reich der Planeten componirte. Von der untersten Paradiessphäre, dem Mondgebiete, zu welchem Dante mit Beatrice emporschwebt, beginnend, gab er in den folgenden Feldern die Bewohner des Mercur und der Venus, die der Sonne, des Mars und Saturn, dann die der Sphäre der Zwillinge, worauf die Gestalten des Empyräums und zuletzt der Gründer der Kirchenordnung folgen. Im Mittelbilde sollte Madonna im Cherubimkranze strahlen, adorirt von Dante und S. Bernhard, der hier an Beatricens Stelle getreten war,

* Abgedruckt bei Förster a. a. O. I. S. 197.

und selbst im Anschauen der Dreifaltigkeit versunken.* Dieses wie die Sonnen- und Marsgruppe,** ferner die Gruppe des Empyräums*** wurde sofort in Carton ausgeführt. Die Festonumrahmungen zeichnete Franz Horny aus Weimar. Der Meister der Faustsage und der Nibelungen, der sich eben in den Bartholdyfresken auch als unübertroffen in biblischer Darstellung bewährte, hatte damit wieder eine neue Seite seines künstlerischen Reichthums geoffenbart. Weit entfernt von der naiven Seligkeit der fiesolesken Glorien, wie sie dem engeren Overbeck'schen Kreise als Ideal vorschwebten, hatte er freilich fast zu viel Gedanken hineingelegt, so daß das Reflektirte selbst manchen Freund hart berührte,† aber es war ihm gelungen bei großartigster Einfachheit eine Tiefe zu entfalten, wie sie seinen minder denkenden Freunden ewig verschlossen blieb. Mehr allerdings würde er in seinem eigentlichen Elemente sich bewegt haben, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, die ungleich dankbareren, weil künstlerisch leichter faßbaren Gebiete des Inferno und Purgatorio zu behandeln, wo jene michelangeleske Wucht der Erscheinung und titanisch leidenschaftlichen Erregung, wie sie an den Nibelungen entzückt, reichlicher Gelegenheit zur Entfaltung gefunden hätte. Doch selbst die Decke sollte, wenn auch nach seiner Anordnung, doch weder nach seinen Compositionen noch von seiner Hand zur Ausführung gelangen, indem der Künstler mittler-

---

* Der Entwurf, zum Theil in Deckfarben ausgeführt, gelangte in den Besitz des großen Danteverehrers, des verstorbenen Königs von Sachsen. Im Umriß von Eberle lithographirt und mit Text von J. Döllinger 1831 zu Leipzig erschienen.

** Von Cornelius seinem Düsseldorfer Arzte Dr. Wolters geschenkt und nun im Besitz von dessen Wittwe zu Bilk bei Düsseldorf.

*** Eigenthum des Sohnes des Meisters, Major G. Cornelius, und im Städel'schen Institut bewahrt.

† So Keller, vgl. Förster a. a. O. S. 199.

weile, wie noch erörtert werden soll, einer anderen Bestimmung folgte, und Ph. Veit für sich eintreten lassen mußte, während J. A. Koch die Herstellung der Wandgemälde aus dem Gebiete des Purgatorio und Inferno übernahm.

Ansprechender, wenn auch sicher nicht bedeutender, war Overbeck's Anfang in seinem Tasso-Cyklus. Er hatte ebenfalls zunächst die Decke in Angriff genommen und in ähnlichem Anschluß an die Gewölbearchitektur um das Mittelrechteck vier breite Felder gruppirt. Der Vision des Cornelius'schen Mittelbildes entsprechend, brachte er hier die Allegorie der Gerusalemme liberata selbst an, eine thronende und mit der Dornenkrone gekrönte weibliche Gestalt, welche mit dankbarem Aufblick zum Himmel die Rolle ihrer Geschichte entwickelt, während ihr zwei Engel die Fesseln abnehmen.* Die Wände des Raumes selbst den Hauptbegebenheiten vorbehaltend, setzte er dann in jene vier Felder die bekannten romantischen Episoden des Gedichtes, welche an dichterischem Werthe die Hauptbegebenheiten wohl überragen, und durch ihren mehr sentimentalen Charakter der Richtung Overbeck's vorzüglich entsprechen mußten, nemlich „Sofronia und Olind auf dem Scheiterhaufen, von der herbeisprengenden Clorinde gerettet“,** als Verkörperung himmlischer Liebe, welcher er „Armida den Rinald auf ihrer Zauberinsel im Banne haltend, aus welcher ihn zwei Helden befreien“, als Repräsentation profaner Liebe gegenüberstellte, ferner „Erminia unter den Hirten“, als Darstellung zeitlicher Ruhe im Gegensatz zur himmlischen Ruhe in Gott, welche sich in „Taufe und Tod Clorindens durch Tankred's Hand“ ausprägen sollte. Glücklicher hätte Overbeck für seine Richtung nicht wählen, aber auch namentlich das Mittelbild und die Episode von Sofronia

* Gest. von J. Caspar und von Ruschewey̆h.

** Carton im Museum zu Leipzig.

und Olind nicht reizvoller darstellen können. In Kampf und Leidenschaft weder seinem Genossen Cornelius noch dem Dichter gewachsen, bewegte er sich in solchen Scenen schwärmerischer Innigkeit ganz auf seinem Boden, und stellte sich dadurch analogen Werken eines Fiesole wie den Martyriumsbildern von S. Cosmus und Damianus* ganz nahe. Die grazile Schlankheit der Formen entschädigt durch ihre völlige Freiheit von archaischen Härten für den Mangel an energischer Kraft und leidenschaftlicher Erregung oder wenigstens das lediglich Passive seines Pathos. Die Decke war 1821 vollendet, worauf der Künstler noch drei Wandgemälde schuf, „der Engel Gabriel Gottfried v. Bouillon ermahnend und seine Wahl verkündend",** „der Bau der Kriegsmaschinen und die Berufung des Heeres zum Gebet auf Anrathen Peters des Einsiedlers" und als eine der gelungensten Compositionen „Gildippe empfängt die Todeswunde von Argant und stirbt in den Armen ihres Gemahls";*** die Ausführung der noch übrigen drei Bilder überließ er seinem Schüler und an lyrischer Gemüthsrichtung nächstverwandten Freunde Führich.

Entschieden körperlicher, lebendiger und dramatischer hatte Schnorr seine Aufgabe erfaßt. Seine Betheiligung an der großen Aufgabe schien anfangs auf Hindernisse zu stoßen. Wie erwähnt worden, hatte er kränkelnd sogar seinen Aufenthalt wechseln und erst in Florenz, dann in Neapel zunächst seiner physischen Herstellung sich widmen müssen, während welcher Zeit der ungeduldige Marchese den Auftrag einem Italiener übertrug. Da jedoch dieser im nächsten Jahre starb, trat Schnorr zum zweitenmale 1820 in das große Werk ein, welches ihn nun fast sieben

* Pinakothek zu München.

** Gest. von Ant. Krüger 1845.

*** Abgebildet in der Ape italiana 1835.

Jahre beschäftigte. Welche Schwierigkeiten eine cyklische Uebertragung des Ariost'schen Roland in die bildende Kunst darbietet, ist jedem Kenner des nur sehr lose zusammenhängenden und gleichsam nur aus Episoden gebildeten Gedichts einleuchtend. Eine Folge von Illustrationen hätte sich nun freilich leicht der dichterischen Anordnung an die Seite stellen lassen, eine räumlich geschlossene Gesammtcomposition dagegen mußte sich das Ganze erst neu ordnen und gruppiren. Die Weise, in welcher dieß geschehen, darf als ein Hauptvorzug des Werkes betrachtet werden, so durchaus künstlerisch und verständnißvoll ist die räumliche Verknüpfung des zusammengehörig Hauptsächlichen, so leicht die Anfügung und Vertheilung des Episodischen. Die dem Eingang gegenüberliegende Hauptwand nebst dem entsprechenden Gewölbestück zeigt die vom Dichter zum Theil mehr einleitungsweise behandelten Grundzüge des Gedichts: den Rettungszug, den Kaiser Karl nach dem von Agramant bedrohten aber vom Erzengel Michael beschützten Paris unternimmt, mit den gewaltigen damit in Verbindung stehenden Thaten der Paladine, welche sich in die Gewölbefelder vertheilen: die Vernichtung der flüchtigen Heiden zur See durch Dudo, Einnahme der maurischen Veste Biserta, Agramant's Tod durch die Hand Roland's. Die Eingangswand selbst durch Thüren- und Fensterausschnitt keine größere Bildfläche darbietend, ist für die Gestalten der vier Haupthelden Mandricard, Ferragu, Marsil und Rodomont benutzt, welche, wie Jordan bezeichnend sagt, gleichsam verurtheilt sind, den gegenüber verewigten Ruhm ihrer Gegner ohne Unterlaß zu betrachten. Die beiden Schmalseiten des Saales mit den entsprechenden Gewölbtrapezen sind dann den Einzelaventüren der zwei Haupthelden gewidmet, die zur Linken denen Roland's, welchen die Liebe zu der in den Armen eines Anderen (Medors) gefundenen Angelika zur Raserei getrieben, und den zuletzt Astolf wieder zu Verstand bringt, die zur Rechten den

Schicksalen Rüdiger's mit den in dieselben verwebten Persönlichkeiten, während das Mittelfeld der Decke die Hochzeit Rüdiger's mit Bramante verherrlicht. Erscheint damit die etwas chaotische Dichtung mit „gelehrtem" Verständnisse, wie der Marchese sich äußerte, gruppirt, so wird doch der Eindruck des Reflectirten durch die naive Einfalt und Wahrheit der Darstellung ganz fernegehalten. Mit wunderbarem Geschick weiß der Künstler namentlich die anscheinende Ungunst der vieltheiligen Felder der Gewölbebildung nicht blos zu überwinden, sondern so zu seinem Vortheil zu kehren, daß die Festonumrahmung derselben weniger durch die architektonischen Formen als vielmehr durch die Gebilde selbst bedingt erscheint, so wenig erkennt man den Zwang, den die unregelmäßigen Felderformen auf die Composition ausgeübt, an der letzteren selbst. Und trotz des gleichwohl unverkennbaren Einflusses von Benozzo Gozzoli stellt sich alles so frei von aller Gebundenheit, archaischen Härte und Studirtheit, so selbstverständlich und selbsterfunden dar, daß der Beschauer mit Behagen und ohne Studium das Einzelne wie das Ganze zu genießen und zu verstehen vermag, durch sich selbst befriedigend auch für den, welchem der geschichtliche Vorgang nicht von vorneherein bewußt ist, als eine Romantik in Bildern, wie jedes echte Kunstwerk auch ohne Worte im Allgemeinen verständlich.

Doch ehe noch Schnorr zur Ausführung seiner Entwürfe schritt, war derjenige schon von dem gemeinsamen Unternehmen zurückgetreten, welcher die Seele der ganzen Unternehmung war, nämlich Cornelius. Sein Wunsch, seine Kunst dem Vaterlande weihen zu können, war mittlerweile nicht blos in Erfüllung gegangen, sondern hatte zu einem förmlichen Wettkampf um seinen Besitz geführt. Trotz der warmen Empfehlung Niebuhr's hatte die preußische Regierung noch gezögert, sich seines Besitzes zu versichern, als ein mächtiger Mäcen in die Mitte der deutschen

Künstler trat, nämlich Kronprinz Ludwig von Bayern. Der hochsinnige Fürst, dem die Musen in noch höherem Grade als der ganzen Dynastenfamilie die köstliche Gabe reiner Liebe zur Kunst gleichsam in die Wiege gelegt, hatte schon in den Jahren 1804 und 1805 Italien durchreist und als begeisterter Classicist, wie es scheint zunächst angeregt von Canova's Hebe, vorerst Antiken zu sammeln begonnen. Sein patriotischer Sinn konnte jedoch die Einflüsse der herrschenden Romantik nicht zurückdrängen, wenn auch diese seinen Classicismus nicht zu verkümmern vermochten, und so hatte er, als er im Januar 1818 zum zweitenmale nach Italien gelangte, für die Kunst, wie sie unter Cornelius' Führerschaft seit einem Lustrum in Rom zu blühen begonnen, Herz und Sinn offen, wie kein Anderer. Diese Blüthe nach Deutschland zu verpflanzen, und damit der deutschen Kunst ein glänzendes Wiederaufleben zu bereiten, war sofort sein Entschluß. Dazu mußte er sich erst des „Hauptmanns aus der römischen Schaar" versichern, und dieser schlug mit Freuden ein. Der Prinz wollte jedoch das ganze Material, dessen er sich zu seinen Plänen bedienen konnte, kennen, alle Kräfte würdigen, und verkehrte deßhalb mit dem ganzen Künstlerkreise auf's Lebhafteste. Daß auf seiner Förderung die Zukunft eines großen Theiles ihrer Bestrebungen beruhte, mußten alle fühlen.

Fünftes Capitel.

Weiterer Verlauf der deutschen Romantik. — Die Halben und die Manieristen. — Landschaft. — Plastik und Architektur.

Auch die entschiedensten Gegner der Romantik können kaum leugnen, daß in der geschilderten Thätigkeit der römischen um Cornelius und Overbeck gruppirten Genossenschaft eine Harmonie lag, welche empfängliche Gemüther berührte, wie wohlgestimmtes Geläute an einem thaufrischen Sommermorgen. Cornelius' Anwesenheit und Führung verhinderte oder milderte das allzu schroffe Auftreten einseitiger Tendenz, die Geringschätzung von Allem, was außerhalb der an sich etwas engen Grenzen, die sich die Nazarener gesteckt, lag, und namentlich das Mechanische, wozu der prinzipielle Ausschluß eines kräftigen und gesunden Fortschrittes führen mußte. Sein mächtiger Einfluß drängte zur Universalität in der Stoffwahl wie in Denken und Empfinden, wies immer auf Wahrheit, Größe und mächtigen Reichthum des Inhalts und verschmähte alle schwächliche und krankhafte Sentimentalität. Während die Mehrzahl der Genossen entschieden und bis zur Selbstverleugnung und Mißachtung ihres Jahrhunderts sich zurückzuversetzen bemühte, strebte er rüstig vorwärts und nach neuem Ideenausdruck. Hat man Cornelius und Overbeck mit Bezug auf deren enge freundschaft-

liche, ja brüderliche Verbindung das gemeinschaftliche Haupt der römischen Künstlerbrüderschaft genannt, so hätte man auch das Doppelgesicht dieses Hauptes betonen sollen: denn von diesem modernen Janus blickte das Antlitz des Cornelius ebenso kühn nach der Zukunft, wie das des Freundes beharrlich nach der Vergangenheit zurücksah.

Daher blieb denn auch Overbeck bald auf einer einmal erreichten Höhe stehen, und schuf fast ein halbes Jahrhundert lang unverrückt auf seiner Bahn oder richtiger in seinem kreisförmigen Geleise bleibend mehr emsig als rüstig fort. Wenn es überhaupt möglich ist, ohne Fortschritt nicht rückwärts zu gehen, so kann dieß von ihm gesagt werden. Doch das richtige Gefühl von der Aufgabe der Kunst im idealen Sinne kam ihm mehr und mehr abhanden. Denn der bekannte Satz, daß die reine Kunst keinen anderen Zweck als sich selbst haben könne, schien für ihn nicht zu existiren. Er sprach es vielmehr wiederholt* und unumwunden aus, daß seine Schöpfungen nur geringe Werkzeuge im Dienste der Kirche sein sollten und daß ihm die Hoffnung durch seine Werke eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, weit mehr gelte als aller Ruhm. Sobald diese Tendenz völlig gereift war, hatte es dann auch mit profanen epischen oder allegorischen Darstellungen wie in der Villa Massimi oder in seiner Italia und Germania, auch mit den selbstverständlich nicht gelingenden Bildnissen ein Ende und das christliche Stoffgebiet wurde nun fast nie mehr** oder nur durch gelegentliche Heranziehung des alten Testamentes überschritten. Wie förderlich ihm der ungleich bildsamere Stoff des letzteren gewesen wäre, zeigt außer der schönen Composition

---

* Vgl. seine Briefe bei F. Binder a. a. O.

** Wie er sich entschließen konnte, den Thorwaldsen'schen Alexanderzug für den Stich zu zeichnen, ist unerklärlich.

„Moses und die Töchter Jethro's“* die „Himmelfahrt des Elias“** (1827), an welcher die Kühnheit der Zeichnung und die Wucht des den Wagen der Erde entraffenden Viergespannes wahrhaft überrascht, wenn man des Künstlers sonstiger Hinneigung zu Fiesole und den Umbriern gedenkt. Denn seine Abhängigkeit von diesen bis zur Frühzeit Raphael's erscheint in allen Werken aus dem neutestamentlichen Kreise so groß, daß manche seiner Arbeiten auf den ersten Blick als Copien solcher gelten können. So z. B. die heilige Familie,*** bei welcher Arrangement, Formgebung, Farbe, ja selbst die Landschaft dem Urbinaten abgelauscht ist, hinter welchem freilich die Köpfe, namentlich der Kinder, empfindlich zurückbleiben. Der einen so engen Anschluß allein ermöglichende Mangel an eigener Originalität mochte ihm auch selbst nicht verborgen sein, wenigstens zog er die Zeichnung wohl nicht blos deßhalb der Ausführung in Farbe vor, weil jene der Vervielfältigung und damit seinen propagandistischen Zwecken mehr entgegen kam, sondern weil er mit aller selbstquälerischen Mühe, wie sie eine langwierige auf Vertreiben und Lasiren basirte Technik mit sich brachte, technisch über die Resultate eines sorgfältigen Nachahmers der Malweise eines Perugino wie Lorenzo di Credi nicht hinauszukommen vermochte.

So sind denn auch seine weiteren Gemälde trotz seiner langen Thätigkeit verhältnißmäßig selten und mit wenigen Ausnahmen nicht seine bedeutendsten Arbeiten. Ueberdieß verrathen z. B. seine „Vermählung der h. Jungfrau“† und sein für Fräulein

* Im Besitz des Lord Hatfield, gest. v. L. Grüner.

** Gest. v. Ruscheweyh und J. C. Koch.

*** Neue Pinakothek zu München, gest. v. J. Felsing.

† Gal. Raczynski in Berlin Nr. 5, Holzschnitt bei Raczynski. III. S. 335.

Linder gemalter „Tod des h. Joseph",* das der Literatur günstigere „nonum prematur in annum" durch das Fehlen frischer Ursprünglichkeit und genialer Inspiration. Auch seine beiden Hauptwerke unter den Staffeleibildern „der Bund der Künste mit der Religion"** (1840 vollendet) und die Krönung Mariä*** entschädigen durch die ersichtliche liebevolle Hingabe wie durch die fast beispiellose Sorgfalt der Ausführung nicht für die vermißte Originalität und — besonders in dem ersteren Werke — für die Gesuchtheit mystischer Bezüge. Während uns in dem großartigen Prototyp aller ähnlichen Darstellungen, der Disputa Raphael's, die Gestalten des himmlischen wie des irdischen Kreises weit entfernt von allen gezwungenen oder particularistisch-confessionellen Bezügen in ihrer wunderbaren Selbstverständlichkeit gleichsam als leuchtende Lapidarschrift entgegentreten, erscheint in Overbeck's „Bund der Künste" das Ensemble wie das Einzelne in matter Geschraubtheit, ja selbst theilweise verfehlt. Ist auch gegen das Centrum der himmlischen Gruppe, Maria das Magnificat niederschreibend, als Vertreterin der Hauptkunst, der Poesie, wie gegen David und den Evangelisten Lucas als die traditionellen Repräsentanten der Musik und Malerei weniger zu erinnern, so muß Salomon mit dem Modell des „ehernen Meeres" als der Schirmvogt der Plastik, die doch im alten Bunde durch mosaisches Verbot soviel wie keine Rolle spielen konnte, persönlich wie sachlich ungehörig, der Evangelist Johannes aber trotz Grundriß des himmlischen Jerusalems als Architekt bis zur Unverständlichkeit gesucht genannt werden. Erquicklicher wirkt das übrige Himmelsgefolge, weil

* Museum zu Basel, gest. v. Steifensand.

** Im Städel'schen Museum zu Frankfurt a/M., Carton in der Kunsthalle z. Carlsruhe, gest. v. S. Amsler.

*** Für den Hochaltar des Domes zu Cöln bestellt, aber in einer Chorkapelle der rechten Seite aufgestellt.

dessen Einzelbezüge, so wie sie vom Künstler beabsichtigt waren, sich dem Beschauer weniger aufdrängen. Die irdische Schaar dagegen zeigt den einfach gesunden Grundgedanken wieder vielfach von tendentiösem Mysticismus und historischen Unwahrheiten überwuchert. Denn nicht altchristliche Sarkophage kann Nicola Pisano seinen Schülern als seine Vorbilder weisen, da es vielmehr sein Verdienst ist, die altchristliche Tradition brechend zur Antike zurückgekehrt zu sein, die hier mit Unrecht zerschlagen und verachtet bei Seite geworfen erscheint. Läßt man dann auch den fördernden Schutz seiner und seiner nächsten Nachfolger Kunst durch den Kaiser dahingestellt sein, so ist doch wieder der schönen Gruppe von Ghiberti, Luca della Robbia und P. Vischer die Repräsentanz der Formschönheit, Mystik und Naturtreue schwerlich von selbst abzusehen. Von den der Bildhauergruppe gegenübergestellten Baumeistern muß der Architekt der gothischen Stephanskirche zu Wien seinen Schülern (unter welchen auch unsere Lehrmeister in der Gothik, die Franzosen, vertreten) das erklären, was ihm am allerfernsten steht, nemlich den Plan einer christlichen Basilika, was etwa dem Schöpfer der St. Gallener Planzeichnung zuständig gewesen wäre. Dagegen ist Erwin von Steinbach mit seinem Straßburger Münsterplane müßig, jedenfalls seine Einwirkung auf Brunelleschi so vergeblich wie die Bramante's auf seine deutschen Zuhörer. In der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen der Plastik und Architektur bewegt sich der Künstler mit mehr Glück in dem romantischen Elemente des Klosterbruders: die Mönche in Betrachtung miniaturengeschmückter Manuscripte schwelgend, sind sinnig und empfunden. Wirkungslos dagegen ist der Mittelgrund, den die Vertreter der großen Malerschulen füllen, links die Toskaner, zumeist um Dante geschaart mit den mehr isolirt hervorgehobenen Hauptmeistern Raphael und M. Angelo, rechts einzelne Lieblinge mit Deutschen in Zusam=

menhang gebracht, so Fiesole und Benozzo Gozzoli mit van Eyck und Memling, A. Dürer mit Mantegna u. s. w. Das Höchste von Geschraubtheit aber ist die Mitte, wo sich um den van Eyck entlehnten Brunnen des Lebens zwei Kategorien gruppiren und zwar um die höhere Schale, in welcher sich der Himmel spiegelt, die Idealisten, darunter Holbein (!), der unteren dagegen zugewandt und die irdischen Spiegelbilder betrachtend, die Meister der Farbe und sinnlicher Wahrheit. Wagen wir es daher, das Unternehmen des Meisters als ein verfehltes, seinen Kräften fremdes zu bezeichnen. Befähigt wie wenige Künstler seiner Zeit gewisse Stimmungen der Seele, namentlich die zarten, innigen und wehmuthvollen der leidenden Unschuld, wie die seligen der Verklärung und Ekstase wiederzugeben, entbehrt er fast gänzlich der scharfen Charakteristik und der Bezeichnung geistigen Inhalts, und darum erscheinen auch die meisten Gestalten des berühmten Werkes fast leblos und leer. Immerhin aber darf es wenigstens in formaler Beziehung noch als gelungener bezeichnet werden, wie das obengenannte für den Cölner-Dom bestimmte Gemälde.

Anders verhält es sich mit der herrlichen Schöpfung, die der Meister auf Bestellung seiner Vaterstadt Lübeck (1837) für die dortige Marienkirche, in welche schon sein bereits erwähntes Erstlingswerk gelangt war, lieferte. Frei hinsichtlich der Wahl des Gegenstandes hatte er „die Klage um den Leichnam Christi" erkoren. Kaum über die ersten Anfänge hinaus wurde er durch den schweren Schlag betroffen, seinen hoffnungsvollen Sohn, der bereits in den künstlerischen Bahnen des Vaters wandelte, zu verlieren. Der Schmerz darüber verlieh seiner Empfindung noch mehr Tiefe und Kraft und das, wie er selbst sagte, „unter Thränen entstandene" Werk gedieh zu den besten seiner Gemälde. Das Berechnete und Künstliche oder wenigstens Geschraubte seiner sonstigen Empfindung ist hier voller Wahrheit

gewichen, welche auch der schönen Schöpfung, wohl der schönsten der Neuzeit auf religiösem Gebiete, einen bleibenden Werth sichern wird. In der That faßt, wie A. Hagen bezeichnend sagt,* kein Maler der Neuzeit das dem alttestamentlichen Geiste entgegengesetzte weibliche Wesen des Christenthums — bei dem das rechte Handeln ein Leiden, das rechte Streben ein Entsagen ist — inniger. Weit weniger glücklich war er in einem seiner letzten Oelgemälde „der ungläubige Thomas“, welches nach England gelangte.

Zu monumentaler Thätigkeit, die ihm bei der langsamen Bedächtigkeit und Liebe zu zarter Durchführung, wie schon erwähnt, nicht zusagen konnte, fand er nur noch zweimal Gelegenheit, in dem „Rosenwunder des h. Franziskus“, das er auf Bitte der Ordensbrüder des Heiligen al fresco auf dessen kleines Bethaus, jetzt in die Kirche S. Maria degli Angeli bei Assisi eingeschlossen, malte, und welches die freudige Hingabe an die schöne und den Anschauungen des Künstlers ganz entsprechende Aufgabe nicht verkennen läßt, und in dem Temperagemälde im Quirinal, das er auf Bestellung des Papstes Pius IX. für jenes Zimmer herstellte, in welchem Papst Pius VII. gefangen genommen worden war. Es stellt mit Bezug auf die Flucht des ersteren im J. 1848 die Verfolgung Christi, d. h. den Heiland dar, der vom Rande eines Felsens aus sich seinen Feinden durch die Luft entzieht. Ist schon der Gegenstand der Kunst nicht günstig, so war es noch mißlicher, daß sich hiebei der Künstler den hinsichtlich des Anlasses verwandten Stanzenbildern Raphael's möglichst ferne hielt und in Formgebung wie Farbe außerordentlich archaisirte.

Diese Werke sind jedoch nur verhältnißmäßig Wenigen be-

---

* Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Berl. 1857. I. S. 141.

kannt. Seine außerordentliche Popularität und seinen weit über den persönlichen hinausreichenden Einfluß verdankt er vielmehr seinen kleineren für Stich und Publikation berechneten und in der That in jeder Art von Nachbildung ungemein verbreiteten Zeichnungen. Ohne auf die zahlreichen Einzelblätter, von welchen mehre sehr schöne aus dem Besitz von Frln. Linder in das Baseler Museum gelangt sind,* eingehen zu können, muß sich hier der Verfasser auf vier cyklische Werke beschränken, von welchen wenigstens drei Gemeingut der christlichen Welt geworden sind. Am wenigsten verbreitet ist wohl seine Apostel- und Evangelistenreihe,** mehr sein Hauptwerk: 40 Zeichnungen zu den Evangelien,*** wie seine Passion,† verdientermaaßen aber am meisten sein letztes derartiges Werk „die sieben Sakramente".†† Wunderbar ist, übrigens an Cornelius in noch

* Gott erscheint dem Elias auf dem Berge Horeb, Maria und Joseph anbetend (mit Randzeichnungen), Findung Mosis (raphaelesk), der zwölfjährige Jesus im Tempel (sehr schön), die Bewohner Sodoms an der Thüre Lot's mit Blindheit geschlagen (vorzüglich), die Manna sammelnden Israeliten, Mariä Verkündigung und Heimsuchung (archaistisch), die Auferweckung von Jairi Töchterlein, u. a. minder bedeutende Blätter.

** XII Sanctorum Apostolorum effigies incisae a Barth. Bartoccini Romae 1846. IV Evangelistarum effigies inc. a J. Keller.

*** Die Originale ehemals in der schönen Gemäldesammlung des Bar. v. Lotzbeck auf Schloß Weyhern (Stat. Nanhofen bei München), sind an die Tochter des Sammlers vererbt vor Kurzem leider verbrannt; gest. v. Keller, Bartoccini, Pflugfelder, Steifensand u. a.

† 14 Stationsbilder, in Buntdruck bei Winckelmann u. S. in Berlin erschienen.

†† Von Gaber in Dresden in Holzschnitt publicirt. Dresden und Leipzig 1865. 2. Aufl. 1871. Eine in Oel ausgeführte Wiederholung der „Taufe" wurde neuestens von S. M. dem König Ludwig II. von Bayern für die Neue Pinakothek erworben.

höherem Grade zu treffen, daß dem mehr als siebzigjährigen Greise weder die geübte Rechte den Dienst versagte (so daß die Cartons seiner sieben Sakramente in der Brüsseler Ausstellung des Jahres 1866 einen wahren Sturm der Bewunderung erregten), noch die jugendlich innige und zarte Empfindung versiegte, die seine Thätigkeit während eines halben Jahrhunderts ausgezeichnet hatte, daß vielmehr die Reinheit seines delicaten Stiftes wie die gewohnte gleichwohl anspruchlose Formschönheit in diesem Werke noch gesteigert und selbst von mehr Reichthum der Composition begleitet erschien. Auch seine letzten größeren Compositionen für die Domkirche zu Diakovar, zwölf Cartons, vier die Evangelisten, die anderen die Geschichte Petri darstellend (1868 vollendet), zeigen seine Kraft noch ungebrochen, wenn auch der tiefe Ernst dieser Darstellungen verbunden mit einer noch augenfälligeren Anlehnung an Monumentalwerke der italienischen Quatrocento die liebenswürdige, mehr raphaeleske Schönheit seiner früheren Arbeiten fühlbar verleugnet. Immerhin haben wenige Meister einen glänzenderen Abschied von langer Künstlerthätigkeit genommen, wenige auch ein treueres Beharren an frühgefaßten Ueberzeugungen bewiesen, als Overbeck, der unbeirrt von den Riesenschritten der allgemeinen Kunstentwicklung seine ein halbes Jahrhundert lang beinahe gänzlich vereinsamte Bahn ging, bis ihn der Tod im 81. Lebensjahre von der Staffelei rief (12. Nov. 1869). Mit der Kirche verbunden, wollte er, obwohl zumeist unter beengten Verhältnissen, in deren Mittelpunkt leben und schaffen, so daß er nur ein paarmal vorübergehend Deutschland besuchte, glänzende Berufungen nach München und Frankfurt aber ausschlug.

Als Lehrer wirkte er, obwohl Professor an der Akademie von S. Luca, unmittelbar wenig; dagegen stand sein Rath jedem, welcher seine Tendenz mit in den Kauf nehmen wollte, zu Ge-

bote. Größer war der mittelbare Einfluß durch seine bekannten Grundsätze wie durch seine Werke. Er fluthete sogar weit mächtiger und nachhaltiger zurück nach der Wiege seiner Kunst, nemlich nach Wien, als dieß einem Cornelius selbst durch persönliche Uebersiedlung nach seiner heimischen Akademie und durch aufopfernde Lehrthätigkeit daselbst zu veranlassen gelang. Dieser Rückschlag ward übrigens weniger durch die anfänglichen Genossen des Meisters, die Klosterbrüder, deren frühzeitig sich zersplitternde Genossenschaft mit der Vermählung Overbeck's schon 1819 ihren räumlichen Mittelpunkt in S. Isidoro verloren hatte, als vielmehr durch dessen spätere Jünger bewirkt, namentlich durch Joseph v. Führich und Leopold Kuppelwieser. Es hatte sich durch diese in Wien, und parallel damit durch F. Tkadlik, einen der ersten Lehrer Führich's, zu Prag eine förmliche Nazarenerschule gebildet, welche an Geschlossenheit und Umfang die von Heß und Schraudolph in München oder die Veit-Steinle'sche in Frankfurt wie die W. Schadow's und Deger's in Düsseldorf entschieden überbot. Davon soll indeß im nächsten Abschnitte gesprochen werden. Rom selbst nahm auffallender Weise an der Overbeck'schen religiösen Richtung den geringsten Antheil. Wie sich die Italiener überhaupt der neudeutschen Schule, den „maestri della maniera secca", gegenüber sehr zurückhaltend, ja sogar feindlich bezeigten, und die ausgelebte akademische Richtung erst verließen, als die coloristischen und realistischen Erfolge Frankreichs und Belgiens ihren Eroberungszug antraten, so gingen sie auch an den Nazarenern achselzuckend vorüber. Nur wenige wie Porzi und Casolani traten in seine Fußstapfen ein, jedoch mit sehr mäßigem innerem und äußerem Erfolge. Mit größerem einige längere Zeit in Rom lebende Deutsche, welchen es übrigens auch nicht gelang die Tradition in einer förmlichen Schule fortzupflanzen. Zunächst der schon genannte G. H. Näcke, erst Schüler Grassi's

in Dresden, seit 1818 in Rom, und dort durch eine almosenvertheilende Elisabeth* zu nicht geringem Aufsehen gelangt. Seinen Meister an peinlicher Sorgfalt noch überbietend, hatte er 12 Jahre an das kleine Bild gewandt, das er auch mit seinen folgenden „Friede sei mit euch"** und „Christus mit dem Zinsgroschen"*** nicht mehr und noch weniger mit seinen Faustbildern erreichte. Dann P. Rittig aus Coblenz, geb. 1789, † zu Rom 1840, welcher, erst bei David, 1819 zu Overbeck kam und durch eine „Flucht nach Aegypten" und durch „die klugen und thörichten Jungfrauen" (1821) große Hoffnungen erweckte, ohne sie, wie seine Madonna von den in Engelgestalten personificirten Tugenden umgeben (1837) oder sein Thomasgemälde in der Garnisonskirche zu Potsdam zeigen, zu erfüllen. Ferner F. v. Rhoden, geb. zu Rom 1817, der Sohn des bekannten Landschafters, und J. M. Wittmer, geb. 1802 zu Murnau, gest. in München 1880, welcher als Schüler Langer's nach Rom gekommen und dort über ein halbes Jahrhundert lang lebend zwischen seines Schwiegervaters J. Koch und der Nazarener Weise einen Mittelweg suchte. In ähnlicher Weise richtungsunsicher arbeitete J. F. Dietrich aus Biberach in Württemberg, geb. 1786, † als Professor zu Stuttgart 1846.

Erscheint aber schon die Mehrzahl der Obigen von dem Einflusse Overbeck's mehr gestreift als durchdrungen, so ist dieß in noch höherem Grade der Fall bei einer Reihe von Zeitgenossen, welche entweder schon zu tief in einer älteren Richtung befangen waren, oder sich anderer Einflüsse zu wenig erwehren konnten, oder eine zu ausgeprägte Eigenart besaßen, um sich ganz und anhaltend dem Geiste des Meisters fügen zu können.

---

* Vormals in v. Quandt's Besitz, gest. v. Stölzel.

** Unter der v. Ampach'schen Serie im Dom zu Naumburg.

*** Gest. v. Amsler.

Unter diesen sind unbedenklich die Gebrüder Joh. und Franz Riepenhausen, geb. 1786 und 1788. zu Göttingen, die nennenswerthesten. Von W. Tischbein'schem Classicismus ausgehend hatten sie erst der Carstens'schen Weise Concessionen gemacht,* aber sich strenger an classische Vorbilder halten zu müssen geglaubt, wie dieß namentlich der für ihre Zeit bedeutende Versuch einer Versinnlichung der Polygnot'schen Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi nach Pausanias** zeigt. Noch vor Overbeck vom Hauche der Romantik berührt, hatten sie dann 1806 das Leben der Genovefa illustrirt, und seitdem fast ausschließend in Rom lebend sich längere Zeit dem religiösen Gebiete gewidmet, ohne in der Weise der Klosterbrüder in ihrem Ideal über Raphael hinaufzugehen. Bis an des Jüngeren Tod (1831) gemeinschaftlich thätig, kehrten sie aber zuletzt auch dem religiösen Fache den Rücken und somit vier Kunstentwicklungsphasen der Neuzeit repräsentirend wandten sie sich nun dem vaterländisch historischen Gebiete zu. „Heinrich der Löwe schützt den Friedrich Barbarossa vor Meuchelmord"*** begründete hierin ihren Ruf, welchen jedoch der überlebende Bruder allein durch zwei weitere Verherrlichungen des Braunschweigischen Hauses „Herzog Erich von Braunschweig legt unter eigener Gefahr bei Kaiser Max I. für Verurtheilte Fürbitte ein" (1837) und „Kaiser Otto IV. auf dem Reichstage zu Frankfurt 1208" (1838) nicht mehr zu steigern vermochte.

Wie bei den trefflichen Brüdern die Romantik die classicistische Grundlage nicht mehr verdrängte, so konnten andere sonst tüchtige Kräfte des alten akademischen Eklekticismus nicht

---

* Sie gaben auch mit Mori ein Heft Carstens'scher Zeichnungen heraus.

** Zum erstenmale 1806 erschienen.

*** Im Guelfenordensaal zu Hannover.

mehr ganz ledig werden. So A. K. Graf v. Seinsheim, geb. 1789 zu München, der aus Langer's Schule 1816 nach Italien gelangt war, dessen „Madonna mit den 14 Nothhelfern" (1822),* „Petri Schlüsselübernahme" (1824),** „Flucht nach Aegypten" (1829) und Votivbild in der Ottokapelle bei Kiefersfelden, die alte Schule nicht verleugnen. In noch höherem Grade J. Hauber, geb. 1766 zu Geratsried bei Kempten, † 1835 als Professor der Münchener Akademie, von welchem ein halbes hundert Altarbilder in und um München und zahlreiche Porträts die Langer'sche Schule fast unverändert repräsentiren. Mehr vermochte sich bei kurzem Studienaufenthalt in Rom F. Glink (geb. zu Burgau 1795, † 1873), den Nazarenern zu nähern, wenn es ihm auch nicht gelang, die Höhe seiner mit Recht gefeierten Zeitgenossin M. Ellenrieder (geb. 1792 zu Constanz, † 1845 daselbst),*** zu erreichen. Zwischen Angelica Kauffmann und Overbeck in der Mitte stehend, an ächter Weiblichkeit der ersteren, an frommgläubiger Gesinnung und künstlerischer Hingebung dem letzteren gleich, läßt diese edle Künstlerin den sentimentalen Grundzug um so leichter erträglich erscheinen, als er sich der jungfräulichen Hand an sich schon natürlicher anpaßt als der männlichen anderer religiösen Meister der Neuzeit. Das Museum zu Carlsruhe enthält eine Reihe ihrer meist aus Halbfiguren bestehenden Arbeiten. Daß ihre mehr lyrischen Darstellungen namentlich aus dem Madonnenkreise, von h. Jungfrauen u. s. w., solche von mehr epischem oder dramatischem Charakter wie „der Tod des h. Stephanus"† übertreffen, versteht sich nach dem Gesagten von selbst, und ist ihr mit A. Kauffmann wie mit Overbeck gemeinschaftlich eigen,

* In der Kirche zu Grünbach.

** In der Pfarrkirche zu Vohburg.

*** Biographie im Kunstblatt 1845. S. 182.

† In der katholischen Kirche zu Carlsruhe.

ja in der ganzen Kunstrichtung der Schule des letzteren so gut wie in jener der Sienesen, des Fiesole und der Umbrier begründet. Mit Ellenrieder darf El. Baronin von Freiberg, geb. Stuntz (geb. zu Straßburg 1797, † zu München 1847), wohl kaum auf eine Linie gestellt werden, obwohl auch ihre tüchtige künstlerische Bildung angesichts des „stummen Zacharias“* nicht bezweifelt werden kann.

Hieher sind dann noch drei norddeutsche Künstler zu zählen, G. C. Lenthe aus Schwerin, geb. 1790, E. Speckter aus Hamburg, geb. 1806, † 1835 zu Frankfurt, und J. H. C. Koopmann aus Altona, geb. 1797. Sie zeigen wenig Gemeinsames: der erstere fast ausschließend in seinem engeren Vaterland und für die Kirchen desselben thätig, scheint am wenigsten Einfluß von außen empfangen zu haben; Speckter, zwar vorzugsweise Schüler des Cornelius, doch in seinen früheren religiösen Werken wie „die Marien am Grabe“,** „Christus und die Samariterin“ und „Auferweckung des Lazarus“ mehr die Einwirkung der Overbeck'schen Richtung verrathend, verließ später die Fahne beider, indem er in Farbe und Formfülle mehr der venetianischen Weise nachstrebte,*** und Koopmann, später Professor in Carlsruhe, von Overbeck sehr geschätzt, jedoch neben dem Eindrucke von großer Geschicklichkeit selten eine andere Empfindung in dem Beschauer erweckend. Auch F. Nadorp aus Anhalt in Westphalen, geb. 1800, möge hier eine Stelle finden, obwohl er selbst durch längeren Aufenthalt in Rom seit 1822 die vorausgegangene alte Prager und Wiener Schule nicht mehr ganz abzustreifen vermochte.

Endlich ist hier noch die Proteusgestalt unter den Malern jener Zeit, der begabte und für alle Eindrücke empfängliche

---

* N. Pinakothek zu München.

** Gest. v. F. Schrödter.

*** Simson und Delila, von Rumohr gekauft.

Carl Begas, geb. 1794 zu Heinsberg bei Aachen, zu erwähnen, welcher erst eine Reihe von Jahren in Paris z. Th. im Atelier von Gros in David'scher Richtung herangebildet schon durch seine dort 1815—1821 geschaffenen Werke: Madonna, Hiob und seine Freunde, Christus am Oelberge und Ausgießung des h. Geistes* eine ungewöhnliche Meisterschaft an den Tag gelegt hatte. Der scharfsichtige Gros irrte jedoch nicht, wenn er schon in den pariser Arbeiten seines Schülers einen entschieden deutschen Zug bemerkte, dessen sich Begas sofort bewußt ward, als er auf der Rückreise nach Deutschland zu Stuttgart 1821 die Boisseréegallerie und einige Holbein's sah. Sofort entstand das Bildniß seiner Gemahlin als Madonna und ein gelungenes Doppelbildniß seiner Eltern im altdeutschen Styl.** Als Pensionär 1822 nach Italien ziehend war er aber schon in Padua durch die Fresken Giotto's in S. Maria dell' Arena so gefesselt worden, daß er sofort den altflorentinischen Styl an die Stelle des flandrischen setzte und diesen in einer Taufe Christi,*** in einem Bildnisse Thorwaldsen's und in dem jungen Tobias† bethätigte. Doch weit entfernt sich der Overbeck'schen Richtung ganz anzuschließen, hatte er vielmehr, bestärkt durch den Vorgang Wach's, der auch nicht verschmäht hatte, die Präraphaeliten zu skizziren und selbst zu copiren, experimentelle Ziele verfolgt und war in der Lage die angenommene Richtung ebenso leicht wieder abzustreifen wie die früheren. Nach Berlin zurückgekehrt (1824) und mit der neuen Weise wenig Beifall erntend, wandte er sich denn auch sofort unter Wiederaufnahme des Modellstudiums für Porträt- und

* Die beiden ersteren vom Könige von Preußen erworben; die beiden letzteren in der Garnisonskirche und im Dom zu Berlin.

** Im Wallraf-Richartz-Museum zu Cöln Nr. 951.

*** Garnisonskirche zu Potsdam.

† Beide in der Berliner National-Gallerie.

andere Zwecke seiner vierten Phase zu, in welcher wir ihm später begegnen werden. Noch findet sich eine leise Spur Overbeck'scher Weise in dem oberen Theil seines Auferstehungsbildes;* wie aber in dem unteren Theile Realität und Modellstudium wieder in Kraft sind, so kehren sie in den folgenden Werken in ihre ausschließenden Rechte zurück.

Im Gegensatze zu der auf die italienischen Präraphaeliten basirten Richtung des Overbeck'schen Kreises hatten einige andere Künstler in der Weise der Olivier's und eines Passavant an die ältere deutsche Kunst angeknüpft, ja zuweilen ihre Vorliebe bis zur förmlichen Stylimitation der Illuminatoren des 15. Jahrhunderts wie der flandrischen, oberrheinischen, schwäbischen und Dürer'schen Schule übertrieben. Als einer der hervorragendsten dieser Richtung und als einer der ältesten Vertreter der Romantik überhaupt ist der Chodowiecky-Schüler C. W. Kolbe aus Berlin, geb. 1781, † 1853, zu nennen, dessen Bilder sich größtentheils im Gebiete der Ritter- und Märchenwelt bewegen und in ihrer Behandlung an mittelalterliche Miniaturen gemahnen.** Minder glücklich in seiner Theilnahme an der Ausmalung des Berliner Schauspielhauses war er dafür die geeignetste Persönlichkeit zu den Entwürfen für die Glasgemälde des Marienburger Schlosses 1822—1827. Noch entschiedener archaisirte J. G. Dittenberger, geb. in Neuenweg in Baden 1799 und noch in Wien lebend, längere Zeit in München thätig, der h. Familien wie Allegorien und ritterliche Darstellungen in affectirt altdeutschem Style gab. Dasselbe strebte C. Ballenberger aus Ansbach, geb. 1801, † 1860, mit solchem Erfolge an, daß man bei oberflächlicher

* Hauptbild der Werder'schen Kirche zu Berlin.

** Z. B. Ansicht einer Straße in einer altdeutschen Stadt. National-Gallerie zu Berlin.

Betrachtung seiner Bilder hinsichtlich des Jahrhunderts ihrer Entstehung irregeführt werden konnte; ähnliches, doch sinniger, schlichter und ohne Affektation, darum auch wahrhaft herzgewinnend, F. Graf v. Pocci aus München, geb. 1807, gest. 1880, besonders glücklich als Illustrator eigener und fremder Dichtungen und Lieder in der Weise der Illuminatoren der Codices des 15. Jahrhunderts, in seinen Schöpfungen für Kinder und kindliche Gemüther seiner Zeit so populär wie jetzt Richter und Pletsch, durch seine fromme naive Romantik jedoch grundverschieden von den letztgenannten Meistern dieses Faches. Seine Randzeichnungen, Gelegenheits- und Namenbilder werden auch trotz überwundenen Standpunktes ihren Werth behalten.

Auch die Landschaft konnte sich den Einflüssen der romantischen Strömung nicht entziehen und huldigte ihr zwar weniger in formalem, dafür aber um so erfolgreicher im idealen Sinne. In formalem hatte die Gruppe, welche in der vorcinquecentistischen Cultur Italiens ihr Vorbild suchte, keinen Anhalt; denn die Landschaft war in Italien bis zu den Caraccisten über die Darstellung eines stylisirten Hintergrundes selten hinausgegangen, und erst zu Ende des 16. Jahrhunderts zur Selbständigkeit gelangt. Der Versuch, etwa die landschaftlichen Hintergründe Raphael's in formalem Eingehen auf deren Eigenart zur selbständigen Landschaft auszubilden, ist auch gar nicht gemacht worden. Näher wurde dieß den nordischen Romantikern gelegt. Hier gaben die Niederländer seit dem Beginn der Van Eyck'schen Schule Anhalt genug, da seit dem Genter Altarwerk in landschaftlichen und baulichen Prospekten wie in Interieurs namentlich durch Memling und Dirck Bouts wahrhaft Bewundernswerthes geleistet worden ist, so daß nicht selten, wie z. B. in den sieben Freuden Mariä, das Landschaftliche als gleichwerthig neben der beinahe staffagenartigen

figürlichen Darstellung auftritt. Allein die flandrischen Meister brachten dem Landschaftlichen zu viel Natursinn entgegen, als daß begabte Künstler des romantischen Kreises durch das Studium jener Werke nicht ebenso auf die unmittelbare Nachbildung nach der Natur hingewiesen werden mußten, und nur die klare saftige Färbung anstatt des seit Hackert traditionellen kreidigen Tones und die fleißige Rücksicht auf Naturwahrheit im Detail anstatt der gewohnten manieristischen Schablone ihren Vorbildern entnahmen, während nur unbedeutende Künstler das Naturstudium ob der Imitation der Flandrer verabsäumten. So hatten schon die Oliviers die Landschaft erfaßt, wobei sie sich dann selbst mit der Richtung eines Koch vielfach berührten. Sind indeß bei diesen Anklänge an die Van Eyck'sche Schule noch unverkennbar, so treten sie bei W. Ahlborn aus Hannover, geb. 1800, † 1857 oder E. Agricola, geb. 1800 in Berlin, mehr in den Hintergrund, indem bei ihnen vielmehr der Einfluß Schinkel's als romantischer Landschafter (wovon oben) das Uebergewicht erlangte und dann längerer Aufenthalt in Italien die Einwirkungen der altdeutschen Kunst vollständig unterbrach. Immerhin aber bleibt bei diesen eine Spur nordischer Romantik, die sich besonders in ihren Ansichten von Schlössern und Ruinen ausspricht. Entschieden unzugänglicher erwies sich der Romantik Italien, dessen Natur nur classisch gestimmter Anschauung ihre Schönheit erschließen zu wollen scheint. So sehr denn auch die in Rom lebenden deutschen Landschafter mit den Romantikern sympathisiren mochten, so gelang es ihnen doch nicht ihren Werken den Stempel dieser Richtung bestimmt aufzuprägen. Nur die entschiedene Unmittelbarkeit ihrer Naturauffassung, womit sie übrigens vielmehr eine künftige Kunstphase vorbereiten, unterscheidet sie von den Classicisten in der Landschaft, einem Koch, Reinhart u. s. w. Zu nennen sind von diesen die beiden genialen Schicksalsgenossen:

K. Fohr aus Heidelberg, geb. 1795, 1818 im Tiber ertrunken und der gleichfalls im frühen Jünglingsalter verstorbene F. Horny aus Weimar, geb. 1798, † 1822 zu Olevano, der erstere überdieß im ritterlichen Genre hervorragend. Ferner F. Helmsdorf aus Magdeburg, geb. 1784, † 1852 zu Carlsruhe, gleichzeitig mit jenen in Rom und durch die „Aussicht von der Tasso-Eiche“, „das Colosseum von S. Bonaventura aus“, „Villa d'Este bei Tivoli“ u. s. w. zu verdientem Rufe gelangt, den er indeß später als badischer Hofmaler nicht weiter rechtfertigte. Nicht minder M. v. Rohden, geb. 1778 zu Cassel und churhessischer Hofmaler, doch den größten Theil seines langen Lebens zu Rom, wo er auch 1868 starb, hervorragend durch sein unübertrefflich durchgeführtes Detail. Namentlich aber die auffassungsverwandten und überaus productiven Meister J. Rebell, geb. zu Wien 1786, † zu Dresden 1828 und F. Catel, geb. zu Berlin 1778, † 1856 zu Rom. Hatten sich jene vorzugsweise mit Veduten aus dem Umkreis von Rom beschäftigt, so waren die letzteren mit Vorliebe der italienischen Küste zugewandt, Rebell mit mehr Neigung zur Vedute,* Catel mit entschiedener Vorliebe für einsame Felsenküsten und stark bewegtes Meer mit kräftigen Beleuchtungs- und Farbeneffekten und bedeutsamer Staffage. Fast ein halbes Jahrhundert — er war gleichzeitig mit Overbeck eingetroffen — in Italien lebend, sogar dort (in Macerata) als Gutsbesitzer ansässig, hatte er die Naturphänomene der Apenninenhalbinsel mit großer Schärfe erfaßt und war daher auch nicht selten geneigt sie mit Uebertreibung wiederzugeben. Auch dem Genre wandte er seine Aufmerksamkeit zu, mit glänzendem Erfolge da, wo er Gelegenheit fand es mit

---

* Unter den drei Gemälden im Belvedere, dessen Vorstand er in den letzten Jahren seines Lebens war, ist besonders seine Ansicht von Portici hervorzuheben.

Porträts auszustatten. So besonders in dem vorzüglichen Osteriebilde von Ripa grande in Rom, in welchem der Kronprinz Ludwig von Bayern in Mitte seiner Künstler dargestellt ist.*

Wichtiger in Bezug auf die Weiterentwicklung der Landschaftsmalerei als das formale Anlehnen an die Vorbilder des Quatrocento ist jedoch die ideale Romantik der Stimmungslandschaft, wie sie sich frühzeitig an der Dresdener Akademie Bahn gebrochen hatte. Im Anschlusse an das gewichtige Wort in Sternbald's Wanderungen: „Was soll ich mit allen Zweigen und Blättern, mit dieser genauen Copie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüth, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert",** hatte dort C. D. Friedrich, geb. zu Greifswald 1774, † zu Dresden 1840, der plastischen Auffassung, dem formbildenden Momente die überwiegende Berechtigung gekündigt und dem Gesammteindruck der Landschaft auf das Gemüth, dem seelischen Rapport zwischen Natur und Beschauer Eingang verschafft. Das musikalisch Lyrische, das die romantischen Dichter bis zur Krankhaftigkeit und Nebelhaftigkeit beherrschte, sollte auf die Landschaftsmalerei, welcher der epische und dramatische Charakter ohnehin ferner lag als dem Historienbild, übertragen werden. Was sollten da Linien und Formen, getreu durchgeführte Details, welche lediglich dem Formensinn und der Erkenntniß, nicht aber der Empfindung entgegenkommen! Es handelte sich nun vielmehr um Farbe und Lichtwirkung, wobei etwas Ungewisses und Dämmeriges

* Nebst mehreren andern Werken des Meisters in der N. Pinakothek zu München.

** Vgl. oben S. 240. Nicht die Tragödie der Landschaft, wie David d'Angers hinsichtlich Friedrich's meinte, sondern die Elegie derselben war damit ausgesprochen.

den geheimnißvollen schwärmerischen Reiz nur erhöhen konnte. „Wer wandelt nicht gern im Zwielichte, wenn die Nacht am Lichte und das Licht an der Nacht in höhere Schatten und Farben zerbricht!“ ruft Novalis in seinem Heinrich von Ofterdingen. An die Stelle bestimmten Erfassens ist das Ahnen getreten, an die Stelle intellektueller Thätigkeit die Erregung des Gemüthes. Es fühlt sich hier öde, traurig, schaurig, dort wieder wonnig und süß, je nachdem ein düsterer Ton oder ein sonniger vorherrscht, je nachdem winterliche Starre oder Frühlingsluft und Sommerwärme, die Schatten und Nebel vorgerückter Abenddämmerung oder die Thaufrische des Morgens, Regengewölk oder Sonnenschein uns entgegentritt. Die Formen der Landschaft haben dabei nur mehr unterstützende Bedeutung, ja der Künstler sucht die einfachsten und an sich nichtigsten mit Vorliebe, um keinem anderen Interesse als dem des Gemüthes Spielraum zu gewähren, und um selbst seine Absicht am leichtesten und reinsten aussprechen zu können.

In Friedrich's Bahnen traten Dr. C. G. Carus, geb. zu Leipzig 1789, † zu Dresden 1869, C. F. Oehme, geb. zu Dresden 1797, † daselbst 1855 und C. Richter, sämmtlich dem Programme huldigend, das Carus* formulirt hatte. Mit dem größten äußeren Erfolge aber J. Ch. Dahl aus Bergen in Norwegen, geb. 1788, seit 1818 in Dresden, † daselbst 1857, der in seinen rheinischen Landschaften und skandinavischen Brandungen, Fjorden, Wasserfällen, Schluchten, Mühlen u. s. w. passende Folien für seine meist düsteren Stimmungsbilder findet, freilich nicht immer der Klippe des stofflichen Interesses wie des Anlehnens an Everdingen entgehend, an welcher seine Nachfolger, wie zunächst Chr. Etzdorf aus

* C. G. Carus' Briefe über die Landschaftsmalerei. Leipzig 1831. 2. Aufl. 1835.

Pösneck in Thüringen, geb. 1801, † 1851, gescheitert sind. Den vergeblichen Versuch aber, die italienische Landschaft für solche Stimmungsbilder zu verwerthen, machte in der letzteren Zeit seines Lebens C. E. Blechen, geb. 1798 zu Kotbus, † 1840, welcher dadurch den Werth seiner Werke so verringerte, daß er in Schwermuth versunken 1836 zu malen aufhörte. Glücklicher war sein Schüler A. Elsasser, geb. zu Berlin 1811, † zu Rom 1845, welcher jener lyrischen Auffassung nicht allzu viel Raum gewährte und, wenn auch einer übertriebenen Farbenpracht huldigend, doch objektiv genug blieb.

Der letztgenannte Künstler, der in seiner späteren Zeit durch italienische Kircheninterieurs und Ruinenansichten große Erfolge erzielte, führt uns zu den Architekturmalern dieser Periode, welche sich natürlich vorwiegend gothischen Baudenkmälern zuwandten. An der Spitze steht der productive Dom. Quaglio, geb. zu München 1788, † zu Füssen 1837, welcher halb Europa durchreiste, um von den mittelalterlichen Architekturen Aufnahmen zu sammeln. Eine große Zahl derselben ist lithographisch vervielfältigt worden. Allzu sclavische Gewissenhaftigkeit ließ seine in Oel ausgeführten Prospekte selten zu eigentlichen Gemälden werden, wie seine zahlreichen Werke in der Neuen Pinakothek oder der „Frauenburger Dom“* zeigen, welche vielmehr als colorirte Zeichnungen erscheinen. Aehnlicher Art sind die Prospekte von Ferd. Jodl in München, geb. 1805, † 1882, der übrigens auch als Landschafter mit Erfolg thätig war. Durch mehr malerische Gesammtstimmung bei größerer Subjektivität wußte C. G. A. Hasenpflug in Halberstadt, geb. zu Berlin 1802, † 1858, seine Dominterieurs und Außenansichten, Kreuzgänge, Remter und Kirchhöfe zu beleben, wobei er auch Sonnenuntergangseffekte, Schnee u. s. w. in romantischer

* Stadtmuseum zu Königsberg.

Weise heranzuziehen verstand, ohne daß, wie später bei Lessing, das Architektonische zurücktrat. Er bildet die Brücke zu A. v. Bayer aus Rorschach, der jedoch als entschiedener Colorist einer späteren Periode eingereiht werden muß.

Der Plastik konnte die Romantik schon prinzipiell nicht förderlich sein, weil diese Kunst der reinen Form mehr als die Malerei auf formalen Anschluß an die als Ideale vorschwebenden Vorbilder mithin auf Imitation angewiesen war. Ja es wurde sogar da, wo man romantischer Sculpturen hauptsächlich benöthigt war, nemlich an den im gothischen oder romanischen Style hergestellten Neubauten wie Restaurationen, von den Bestellern darauf gesehen, daß die gelieferten Werke möglichst „stylgetreu" sich den „ächten" an die Seite setzten. Daß dadurch der Mittelmäßigkeit und dem handwerksmäßigen Betriebe Thür und Thor geöffnet wurde, ist um so selbstverständlicher, als die wahre Kunst den bald massenhaft fluthenden Aufträgen nicht mehr gerecht zu werden vermocht hätte. Ueberdieß bedient sich bekanntlich die Gothik der Plastik in so verschwenderisch decorativer Weise, daß die Einzelbetrachtung wegen Massenhaftigkeit und Aufstellungslokalitäten ohnehin ausgeschlossen ist. Wenn daher die Romantik auch tausend Meißel in Bewegung setzte, so beschäftigte sie doch nur wenige Künstler; denn wenige hatten Gelegenheit und noch wenigeren ist es gelungen, ihre Aufgaben zwar im Geiste der Romantik aber mit den vollen Kunstmitteln und in der originalen Weise wie sie von wirklich künstlerischem Schaffen unzertrennlich ist durchzuführen.

Im Gebiete der Plastik überwiegt, da vorzugsweise die Kirche oder private Frömmigkeit die Aufgaben stellte, die religiöse Romantik die Ritter=, Sagen= und Märchenromantik bei weitem. Einzelne Meister haben sogar profane Aufträge häufig

geradezu von sich gewiesen und das religiöse Fach mit derselben Ausschließlichkeit cultivirt, wie Overbeck unter den Malern. Als Prototyp der religiösen Bildner kann Konrad Eberhard, geb. zu Hindelang bei Sonthofen 1768, † zu München 1859, bezeichnet werden. Aus einer Bildschnitzerfamilie des Alpenlandes stammend, wo bekanntlich die mittelalterlichen Anschauungen in dem frommgläubigen Sinne der Bewohner niemals erloschen sind, war er durch Vermittlung des Churfürsten von Trier und Bischofs von Augsburg, Clemens Wenzeslaus, der ihn bei ähnlichem Anlasse, wie er bei Jos. Koch erwähnt worden ist, kennen gelernt, 1796 an die Münchener Akademie und in die Schule des Hofbildhauers R. Boos gelangt. Hier hatte er zwar in die classicistische Weise einlenken müssen und nach einem Jahrzehnt als Stipendiat in Rom in diesem Gebiete recht Tüchtiges geleistet, wie eine Muse, ein Faun, eine Leda und die Gruppe von Endymion und Diana* beweisen, so daß er 1816 zum Professor der Münchener Bildhauerschule ernannt und mit Antikeneinkäufen für die Glyptothek betraut wurde. Als er aber 1821 wieder nach Rom ging, um auf Wunsch des Marchese Massimi Reliefs aus der Iliade auszuführen, fügte sich's, daß der Auftrag durch den Tod des Marchese rückgängig ward; dafür war Eberhard mit Overbeck und Genossen bekannt geworden und trat sofort in's Lager der Nazarener über. Dadurch wurde nicht blos der talentvolle Classicist zum Romantiker, sondern er wurde überdieß veranlaßt, statt den weit unfruchtbareren Ausgangspunkt von der knitterigen Manierirtheit und bis zur Koketterie verdrehten Sentimentalität der deutschen Spätgothik zu nehmen, vielmehr die italienischen Meister der Frührenaissance zu seinen nächsten Vor-

* Die erstere in der Glyptothek zu München, die letzteren zu Nymphenburg.

bildern zu wählen, was für seine Weiterentwicklung nur von Vortheil sein konnte. Vergebens drang man nun in München auf classische Behandlung, als der Auftrag an ihn erging, das Grabdenkmal der Prinzessin Caroline von Bayern* herzustellen: nachdem vier Modelle als unclassisch abgelehnt worden waren, erscheint auch das wirklich zur Ausführung gelangte trotz classischer Grundlage noch angehaucht von dem keuschen Einflusse der Gräberplastik des italienischen Quatrocento. Deßhalb konnte auch der Meister zu der sculpturalen Ausschmückung der Glyptothek nur mehr versuchsweise** herangezogen werden, fand aber dafür bei den romantischen Neubauten und Restaurationen des Königs Ludwig von Bayern bald Gelegenheit, sich seinen neugewählten Idealen zu überlassen. Der bildnerische Schmuck der Portale des Blindeninstituts, die Heiligen Rupert, Benno, Ottilie und Lucie darstellend, das Tympanum am Portal der Allerheiligenkirche, die Statuen von S. Michael und S. Georg am Isarthor zu München zogen den Künstler, der sonst mit seinem älteren und weniger begabten Bruder Franz in fast klösterlicher Abgeschiedenheit meist mit kleineren Privatarbeiten, zum Theil Alabasteraltärchen und Figürchen beschäftigt war, mehr an die Oeffentlichkeit. Als seine hervorragendsten Werke in dieser aber sind die beiden Denkmäler der würdigen Bischöfe Sailer und Wittmann zu betrachten, welche dem herrlichen Dom zu Regensburg zur dauernden Zierde gereichen. Mit seinem Concurrenzmodell der Dürerstatue für Nürnberg hatte er jedoch den verdienten Erfolg nicht, indem König Ludwig seine Beisteuer an die Bedingung knüpfte, daß Rauch da-

* Im rechten Flügel des Querschiffs der Theatinerkirche zu München.

** Das Mumiusrelief in der ersten Kuppel des römischen Saals ist von seiner Hand.

mit betraut würde. Von größeren Schöpfungen* späterer Zeit ist dann nur noch die Colossalmadonna zu erwähnen, welche er (dem Vernehmen nach unentgeltlich) für die Wallfahrtskirche Maria Eich bei München herstellte. Die zahlreicheren kleineren Arbeiten, meist Reliefs in Alabaster, von denen z. B. die Familie Ringseis vier bewahrt, sind in Privatbesitz zerstreut. Ebenso einige Gemälde, auch der Flügelform nach archaisirend, welche den Künstler ebenso als vollbürtigen Nazarener, und wenn man von dem unerquicklichen Mysticismus der Gegenstände absieht, auch als Maler auf ähnlicher Höhe wie als Bildhauer zeigen. Ueberhaupt war ihm eine seltene Vielseitigkeit beschieden, wie er denn auch Poesie und Musik selbstschöpferisch pflegte. Um so auffälliger muß daher seine zunehmende Abschließung gegen allen Verkehr erscheinen wie die Schroffheit, mit welcher er in fast fanatischer Religiosität alles Weltliche in seinem Besitze, selbst Werke seiner früheren Zeit vernichtete.

Als sein hervorragendster Schüler ist Jos. Ant. Entres aus Fürth, geb. 1804, † zu München 1870, zu nennen, der namentlich in gothischen Grabdenkmälern wie auch in Holzschnitzwerken (Kanzeln und Altären) arbeitete und durch die colossale Oelbergdarstellung in Tölz seinen Namen zumeist bekannt gemacht hat. Ferner Ans. Sickinger aus Owingen im Fürstenthum Hohenzollern, geb. 1807, † 1873 zu München, ebenfalls wie Entres den Steinmetz und das Handwerkliche mit der Kunst nicht ohne Vortheil verbindend, darum aber auch dem deutschen Quatrocento mehr zugewandt als dem italienischen. Der aus beider Schule hervorgegangene Jos. Knabl, geb. zu Fließ im Oberinnthal 1819, † 1881 zu München, der verdiente Schöpfer des Hochaltars der Frauenkirche zu München, gehört seiner Thätigkeit nach der neuesten Zeit an. In Eber-

* Zu diesen gehören drei Grabdenkmäler der Familie Martini in der kath. Kirche zu Ravensburg.

hard's Bahnen trat auch Joh. Fid. Schönlaub, geb. 1805 zu Wien, mit Erfolg ein.

Als vorwiegend religiöser Bildhauer ist ferner Hoffmann aus Wiesbaden zu nennen, von welchem mehre Arbeiten in seine Vaterstadt gelangt sind. Durch schlichte Innigkeit erfreulich wirken die hieher gehörigen Werke des Joh. Wern. Henschel aus Cassel, geb. 1782, † 1850, als dessen Hauptschöpfung die Bonifaziusstatue von Fulda zu bezeichnen ist. Dan. Burgschmiedt aus Nürnberg, geb. 1796, † 1858, der mehr der profanen Romantik huldigte, fand es für besser, vom Bildhauer zum Erzgießer überzugehen, wie er denn u. A. nach vergeblicher Concurrenz um die Dürerstatue in Nürnberg sich entschloß, die Rauch'sche zu gießen. Endlich sind auch Emil Cauer von Kreuznach, geb. 1800 zu Dresden, † 1867, und seine beiden Söhne Carl Ludwig und Robert hier zu nennen, obwohl ihre fruchtbare Werkstatt sich nicht auf eine Richtung beschränkte, indem sie neben Märchengestalten und Porträtarbeiten auch classische Gegenstände geliefert hat. Wie aber der große Schinkel eine Zeit lang der Romantik seinen Tribut gebracht hat, so blieb auch der Heros der neueren deutschen Plastik, Rauch, nicht von ihr unberührt, obwohl er sich ihr keineswegs gefangen gab. Von ihm wie von dem noch romantischer gestimmten Schwanthaler soll indeß erst in der folgenden Periode gesprochen werden.

Am langsamsten trieb dem Charakter der Kunst entsprechend die Architektur ihre romantischen Blüthen. So unausbleiblich es war, daß die Bewunderung der Dome und Schlösser des Mittelalters eine Wiedererweckung der romantischen Baustyle hervorrufen mußte, so schwierig war es, den Schlüssel hiezu zu finden. Daß es mit bloß äußerlicher Nachbildung des Spitzbogens wie des Ornamentalen nicht gethan war, besonders

so lange man der Formensprache nicht genau mächtig war, hatte nicht bloß die experimentelle Schöpfung Friedrich des Großen, das Nauener Thor, sondern auch die zu Anfang unseres Jahrhunderts auf Befehl des Herzogs von Dessau zu Wörlitz gebaute gothische Kirche wie das gothische Haus genugsam gezeigt. Auch Carl Alex. von Heideloff, geb. 1789 zu Stuttgart, † 1865 zu Haßfurt, war noch im Aeußerlichen befangen und hatte dem Constructiven, dem Kerne aller Baustyle und ganz besonders des gothischen, wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Die Lehre dieses seiner Zeit vielgenannten Apostels der gothischen Architektur war deßhalb mit dem großen Nachtheile verbunden, daß sich daran jenes Aufputzsystem beliebiger Bauten und Räume mit gothischem Zierrath, das uns jetzt an den Arbeiten dieser Zeit so unerträglich scheint, groß zog, und zwar in so wuchernder Weise, daß sich bald fast in jedem Hause wenigstens eine Gesellschafts- oder Arbeitsstube mit gothischem Getäfel, Fensterwerk und Meublement fand. Heideloff hatte hiezu mit der Einrichtung des Schlosses in Coburg 1816 den Anstoß gegeben. Nach Nürnberg übergesiedelt und daselbst zum Lehrer der Architektur ernannt, fand er zwar in der mittelalterlichen Reichsstadt Gelegenheit genug, sich aus dem vorherigen Dilettantismus zum gediegeneren Kenner aufzuschwingen, besonders da die ihm übertragene Restauration sämmtlicher gothischen Kirchen daselbst wie seine Stellung als Lehrer zu näherem Eingehen zwangen; allein seine folgenden Neubauten, die Kirchen zu Oschatz in Sachsen und zu Sonneberg in Thüringen, die katholische Kirche zu Leipzig und die Burg zu Lichtenstein in Württemberg verrathen trotzdem noch seine ungründlichen Anfänge. Da selten das Ornamentale aus dem Constructiven herausgewachsen erscheint, so sind sie Strauchwerk ohne Wurzel, das deßhalb auch keinen frischen und gesunden Eindruck machen kann.

War Schwaben und Nürnberg vorzugsweise zur Wiederbelebung der Gothik der geeignete Ort, so mußten die Rheinlande, von Worms bis Cöln, so reich an den mannigfachsten älteren Werken, die Aufmerksamkeit auch auf den romanischen Styl lenken. Hier war es K. B. J. v. Lasaulx aus Coblenz, geb. 1781, † daselbst 1841, welcher mit Restaurationen wie an der Floriuskirche zu Coblenz beginnend meist in romanischem Style sich bethätigte, und in diesem die Dreifaltigkeitskirche zu Weißenthum bei Coblenz, die Kirchen zu Güls, Capellen, Coben u. A. erbaute und dann zu Rheineck und an mehren Burgen des Rhein auch dem Profanbau seine Aufmerksamkeit zuwandte. Wie neu die Sache und wie mißachtet besonders die Bauweise des früheren Mittelalters war, erhellt aus dem Umstande, daß der Berichterstatter über seine Werke* noch nicht einmal einen Namen für den romanischen Styl zur Verfügung hat.

Die hervorragendsten Romantiker aber gingen seltsamer Weise aus Weinbrenner's Schule hervor, in welcher sie doch nur classicistische Milch gesogen. Sogar der schon genannte Georg Moller, geb. 1784 zu Diepholz in Hannover, † 1852 zu Darmstadt, der tüchtige Erbauer des 1870 abgebrannten Theaters von Darmstadt, wie des noch bedeutenderen Mainzer Schauspielhauses (1832), welchem er selbst eine besondere Monographie gewidmet hat, war in der Theorie von Begeisterung für die Romantik erfüllt worden, seit der 1814 in Darmstadt aufgefundene Originalplan des Cölner Domes in seinen Besitz gekommen war. Der Publikation desselben folgte auch bald durch ihn das erste deutsche Werk über die Baudenkmäler des Mittelalters,** nicht blos für jene Zeit vortrefflich, sondern selbst

* Kunstblatt 1832. S. 81.

** G. Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt. 1821.

jetzt noch brauchbar. Zu weit bedeutenderen Vertretern der Romantik, welche derselben auch ihre reiche praktische Thätigkeit widmeten, entwickelten sich zwei jüngere Schüler Weinbrenner's, H. Hübsch, erst Professor der Architektur am Städel'schen Institut zu Frankfurt (wo ihn später F. M. Hessemer aus Darmstadt, ein Schüler Moller's, in gleichem Geiste ersetzte), dann Hofarchitekt zu Carlsruhe, und J. Eisenlohr aus Freiburg. Da ihre Wirksamkeit jedoch hauptsächlich in spätere Zeit fällt, so muß ihre Würdigung einem späteren Abschnitte vorbehalten bleiben. Ebenfalls Schüler Weinbrenner's war Alexander de Chateauneuf in Hamburg, der mit Fersenfeld die Petrikirche in Hamburg herstellte und für Börse und Museum daselbst die Entwürfe lieferte. Einen anderen Schüler des classicistischen Altmeisters, nemlich Joh. Mich. Knapp, geb. zu Ludwigsburg 1793, † zu Stuttgart 1856, der sich zunächst der Aufnahme der römischen Ruinen mit großer Gründlichkeit unterzogen, leitete bald das Studium der altchristlichen Bauwerke auf das romantische Gebiet. Sein mit Gutensohn herausgegebenes Werk über die Basiliken des christlichen Rom,* dem es nur an einem gründlicheren Texte gebricht, ist bis jetzt unübertroffen.

Wie die romantischen Schüler Weinbrenner's sich hauptsächlich in Carlsruhe concentrirten, so entwickelte sich in Hannover eine romantische Schule durch den besonders als Architekturmaler bekannten Aug. Heinr. Andreae, geb. zu Horst 1804, † zu Hannover 1846. Vom Studium romanischer Denkmäler Deutschlands ausgehend und im Anschluß erst an die nordische dann lombardische Backsteinarchitektur hatte dieser sich von dem Verputzbau abgewendet und damit die für

---

** J. G. Gutensohn und J. M. Knapp, Denkmäler der christlichen Religion. München 1822—27. Text von C. C. F. Bunsen.

Niederdeutschland, wo Bruchstein nur mit großen Kosten zu beschaffen war, wichtige Anregung gegeben monumentale Wirkungen durch verschiedenfarbige Backsteinlagen und mit Terracotta- wie mit Hausteinzierden zu erzielen. Mit seiner Marktwache und dem neuen Rathhaus begann die stattliche Reihe gleichartiger Gebäude, welchen Hannover in ähnlicher Weise wie Carlsruhe in seinen älteren Theilen durch Weinbrenner und in seinen jüngeren durch Hübsch einen so einheitlichen Charakter verdankt. So unter anderen das Schulgebäude am Georgsplatz von Droste, das Museum von Conr. Wilh. Hase, beide überdieß durch theilweise Verwendung von Sandstein noch mehr gehoben, und das Polytechnikum von Ernst Ebeling, welches dem Charakter der oberitalienischen Architektur des Mittelalters durch Fenster- und Gesimsbildung noch näher steht, während das von demselben Architekten geschaffene Provinzialständehaus sich mehr englischen Vorbildern zuneigt, die seit einem Jahrhundert durch die Verbindung der britischen und hannoverschen Krone Eingang gefunden hatten.

Auch Schinkeln konnte es nicht an Schülern fehlen, welche der Romantik anhingen. Freilich lag es nicht in des Meisters Art, so strengen Anschluß an die mittelalterlichen Vorbilder zu empfehlen, wodurch einer seiner älteren Schüler, Ernst Friedr. Zwirner, geb. 1802 zu Jacobswalde in Schlesien, † 1861 in Cöln, zum Restaurator des Cölner Domes (seit 1833) befähigt wurde. Doch zeigt die reizende gothische Kirche zu Apolinarisberg, wie die basilikale protestantische Kirche zu Cöln, daß Zwirner von aller manieristischen Sklaverei frei und ein Künstler im vollen Sinne des Wortes war. Allzu frei aber schaltete die Phantasie W. Stier's, geb. zu Blonie bei Warschau 1799, † zu Berlin 1856, der unablässig über architektonischen Erfindungen brütend wenig zu deren praktischen Anwendung gelangte und dadurch sich immer mehr von gesunder Construktion in's

Abenteuerliche und Malerische verlor. Mehr gelegentlich wandten sich die übrigen meist jüngeren Berliner Baukünstler, wie Strack, Soller, Knoblauch, Adler u. A., deren Werke jedoch schon einer späteren Periode angehören, romantischen Aufgaben zu.

In den österreichischen Landen begann Hausknecht aus Prag mit der gothischen Marienkirche zu Turnau 1824 die Reihe jener bedeutenden Schöpfungen, welche dann aus der Wiener-Schule, deren Thätigkeit jedoch schon ganz in spätere Zeit gehört, hervorgingen. Aehnlich verhält es sich mit den romantischen Architekten der Münchener Schule, wo sich F. v. Gärtner, geb. zu Coblenz 1792, † 1847, der nach Percies in München 1809—12 gebildet eben durch Reisen in Italien, Holland und England wie durch die artistische Leitung der Porzellanmanufaktur und neubegründeten Glasmalereianstalt zu München sich zu seiner monumentalen Thätigkeit vorbereitete, während D. J. Ohlmüller, geb. 1791 zu Bamberg, † 1839 zu München, der geniale Erbauer der Auerkirche (1831—1839) als Bauinspektor an der Glyptothek zunächst ganz in classischen Bahnen wandelnd erst damals durch seinen Vetter F. C. Rupprecht, geb. zu Oberzenn 1779, † zu Bamberg 1831, den Wiederhersteller des Bamberger Domes, zum Studium der mittelalterlichen Kunst angeregt worden zu sein scheint.

In der That fällt allerwärts die Blüthe der romantischen Architektur in eine spätere Zeit und zumeist über das romantische Zeitalter selbst hinaus. Für die verzögerte und überhaupt langsamere Besitzergreifung von der Baukunst wurde jedoch die Romantik reichlich durch die größere Ausdehnung und Dauer entschädigt, welche ihrer Herrschaft gerade in dieser Kunst beschieden war. —

Sechstes Capitel.

Die Romantik in der Kunst Frankreichs und der übrigen europäischen Culturländer.

Wie die Regungen des neuen Geistes nach dem Verblühen der classicistischen Richtung in Frankreich vielfach abweichend waren von jenen in Deutschland, so entwickelte sich auch die Malerei jenseits des Rhein in mehr als einer Hinsicht anders, als dieß bei den deutschen Genossen, die sich in Rom zusammengefunden, wie bei deren Nachfolgern diesseits der Alpen geschildert worden ist.* Die Grundlage zwar erscheint ähnlich: die Sättigung an dem immer schaler gewordenen Formalismus der classicistischen Weise, noch verhaßter durch den Umstand, daß er das Gewand war, in welches sich die Revolution wie die Despotie gehüllt hatte, drängte auch hier zu neuem künstlerischen Ausdruck. Indem man für den über Bord geworfenen Ballast nach Ersatz suchte, schien nichts näher zu liegen, als das Zurückgreifen zu den damals in saturnischer Verklärung erscheinenden „guten alten Zeiten", welches überdieß durch die reaktionäre Tendenz von oben gehegt und von der nach langen Stürmen Ruhe heischenden Bevölkerung willig hingenommen wurde. Auch hatten Aufklärung und Heidenthum wieder posi-

* Th. Silvestre, Les artistes français. Paris 1878. — E. Chesneau, Peintres et statuaires romantiques. Paris 1880.

tivem und christlichem Glauben oder wenigstens gläubigem und religiösem Gebahren Platz gemacht und man gewann daher neuerdings Geschmack an der vorreformatorischen Kunst, welche fast ausschließend im Dienste der Religion gestanden war. So sicher man sich aber in dem Punkte fühlte, daß sich die ununterbrochene Tradition ausgelebt habe, und so evident es anderseits erschien, daß die Rückkehr zur Antike, wie sie die David'sche Schule gepflegt, der Kunst kein neues Leben einzuhauchen vermochte, so glaubte man doch nicht in der Weise der deutschen Nazarener die Mittel zur Wiederbelebung derselben in einer sich selbst verleugnenden Rückkehr zu den Anschauungen des Mittelalters zu finden. Am wenigsten zunächst in einer Wiederaufnahme der Formgebung der alten Schulen, zu welcher in der That nur ein spezieller Zweig der französischen Romantiker abirrungsweise zurückgriff. Und so begann die romantische Kunst Frankreichs abweichend von der deutschen nicht mit einer sich selbst verleugnenden Rückkehr zu vergangenen Zeiten, sondern mit einer die Anschauungsweise der Gegenwart keineswegs abschüttelnde Einkehr in dieselben, nicht mit einer Todtenerweckung der vorreformatorischen Kunst unter Verzicht auf individuelle wie allgemein zeitgemäße Darstellungsmittel, sondern mit dem Studium jener Zeit und ihrer Cultur selbst. So bemächtigte man sich der neuen Stoffwelt in mehr gegenständlicher Weise mit möglichst treuer Wiedergabe der realen Erscheinung in Architektur, Costüm, Geräthe und sonstigem Beiwerk, und nur wenn es sich um religiöse oder mythologische Gegenstände handelte, suchte man sich durch Annäherung an die Cinquecentisten wieder jene Würde anzueignen, welche durch die hundertjährige manieristische Behandlung seit Poussin in flacher Verweltlichung erstickt war.

Vorbereitungen hiezu waren schon in der vorausgehenden Periode und in dem gegnerischen Lager der Revolution gemacht

worden. Analog jenen Sammlungen, welche in Deutschland anläßlich der Massensäcularisation vorzugsweise Private angelegt hatten, waren schon während der Schreckenszeit die Reste vornehmlich der Kunstindustrie aus den aufgehobenen oder zerstörten Kirchen und Klöstern in einem besonderen Museum, Musée des monuments français in den Klosterräumen der Petits Augustins, dem Vorläufer des Musée Cluny zu Paris aufgehäuft worden. Schon damals studirten classicistische Jünger David's diese Reste, und der leicht beziehbare Vorrath von Beiwerk für Historien- wie Genrebilder regte von selbst an, den Schauplatz, wie es auch Gros in seinem S. Denisbilde versucht hatte, statt aus dem Alterthum oder der Gegenwart, aus der mittleren Zeit zu wählen. An das Geräthstudium reihte sich das Interesse für die Lokalität und so ergab sich gleichsam von selbst das Interieurbild, nemlich das Genre mit mindestens gleichberechtigter Baulichkeit und Einrichtung.

Daß Franç. Mar. Granet (1775—1849), der Begründer des romantischen Interieur, besonders Scenen aus der kirchlichen Atmosphäre wählte: „der Maler Stella eine Madonna auf die Mauer zeichnend“ (1810), „die Messe in der Kapuzinerkirche auf Piazza Barberini“, „Leichenfeier der Franziskaner in Assisi“, „Katakombenfeier“, „Nonneneinkleidung“, „Savonarola in seiner Zelle“, „Redemtoristen in Tunis“, „letzte Wegzehrung Poussin's“ u. s. w. war der religiösen Stimmung seiner Zeit gemäß und begründete mit den Unterschied von dem holländischen Interieur. War schon hier das Interesse an dem zum Theil historischen Figürlichen größer als bei dem letzteren, so trat dieß bei der Lyoner Schule, als deren Haupt Pierre Revoil (1776—1842) betrachtet werden muß, noch mehr in den Vordergrund. Wie im Gegensatze zu Deutschland nicht alte Heiligenbilder, sondern Geräthe den ersten Anstoß gegeben, so entsproßte auch nicht das Kirchenbild, sondern

das antiquarische und historische Genre als erste Frucht dem romantischen Boden Frankreichs. Man dachte dabei nicht entfernt daran, die alte Technik rehabilitiren zu wollen und die mittelalterliche Kunst irgendwie als Vorbild zu benutzen, sondern entnahm jenen Zeiten und der unmittelbar darauffolgenden Periode nur die Stoffe und realen Vorbilder; und indem man sich technisch vielmehr an die Holländer als an die alten Flandrer oder Präraphaeliten anschloß, begnügte man sich, die ersteren in christliches oder historisches Genre zu übersetzen.

Die monumentale christliche Kunst, mit der Restauration wieder in lebhaftem Betriebe, nahm zunächst an dem Umschwunge keinen Antheil; in dieser dauerte noch eine Zeit lang der Classicismus fort, indem man einfach die classischen Stoffe in religiöse verwandelte. Franç. Ed. Picot (1786—1868), Jean B. Gassies (1786—1832), Franç. Jos. Heim (1785—1865) u. A. fügten höchstens mehr Farbenschimmer zu der ererbten akademischen Haltung, welche jedoch selbst durch die damals bedenklich auftretende Vorliebe für Martyriendarstellungen nicht lebig gemacht werden konnte. Erst J. A. D. Ingres,* geb. 1780 zu Montauban, † 1867 zu Paris, der kurz vor Overbeck nach Rom gelangt, dort aber auf das Studium der griechischen Antike und dann des Raphael sich legend, noch mehr als ein Jahrzehnt unbemerkt geblieben war, wurde nach dieser Seite hin der bahnbrechende Meister für Frankreich. Sein Programm zwar, die Natur mit Antike und Raphael zu verbinden, war keineswegs neu; mehr als irgend einem anderen aber gelang es ihm, sich von aller formalen Nachahmung seiner Vorbilder frei zu halten und an diese sich mehr dem Geiste nach zu halten. Denn nicht Phidias oder Raphael waren seine Grundlage, sondern die Natur, welche je-

* Ch. Blanc, Ingres, sa vie et ses ouvrages. Par. 1870.

doch der Künstler nach Anleitung jener Meister in das Reich des Idealen erhob. Hatte David seine Modellstudien gleichsam auf den Altar seiner römischen Vorbilder gelegt, so huldigte Ingres überwiegender der natürlichen Erscheinung, welche er jedoch im Geiste jener Meister über die Realität zu erheben suchte. Von einer Berührung mit seinen gleichzeitig in Rom thätigen deutschen Kunstgenossen ist weder etwas bekannt noch ersichtlich; auch mochte ihm weder der Präraphaelitismus Overbeck's, noch die damals etwas ungefüge Wucht eines Cornelius entsprechen. 1819 hatte er von seiner vollendeten Richtung die ersten Proben nach Paris entsandt, die „Odaliske“ und die „Befreiung der an den Felsen geschmiedeten Angelica“.* Der romantische Stoff der letzteren war nebensächlich und die Befreiung der Andromeda durch Perseus würde sich kaum wesentlich anders gestaltet haben; es handelte sich vielmehr um Proben der Errungenschaften des Künstlers in der Formgebung. Die zwei Gemälde gaben zwei weibliche Gestalten, in welchen der Künstler lediglich das Möglichste in absoluter Formschönheit zu leisten erstrebte.

Nach einigen Arbeiten aus dem Gebiete des geschichtlichen Genre und der Poesie begann der Künstler mit einem „Petrus die Schlüssel aus der Hand Christi empfangend“ (1820)** die Reihe seiner religiösen Werke. Während nun hier und noch mehr in seinem „Gelübde Ludwig XIII.“ (1822) trotz der durchaus originalen Bedeutsamkeit dieser Werke der Einfluß Raphael's sich nicht verleugnet, so tritt dafür in dem folgenden „der Gang des h. Symphorian zum Martyrium“ (1834 nach neunjähriger Arbeit vollendet)*** in der gallisch-barbarischen

* Im Louvre.

** Für S. Trinità de Monti bestimmt, doch jetzt im Louvre.

*** Das erstere in der Kathedrale zu Montauban, das letztere in der Kathedrale zu Autun.

Umgebung des Proconsuls michelangeleske Kraft an die Stelle classisch-griechischer Formen. Alle diese Einflüsse sind jedoch so selbständig verarbeitet und so durch den Künstler innerlich erfaßt, daß sie, wenn auch fühlbar, doch nicht den Eindruck von entlehntem und unharmonischem Stückwerk machen, wozu bei weniger Meisterschaft und Beherrschung des Studiums die Gefahr so nahe lag. Von ähnlicher Vollendung sollen auch die in gleich langen Zeiträumen ausgeführten übrigen religiösen Werke des Meisters sein, eine die Hostie anbetende Madonna (1841)* und der zwölfjährige Jesus im Tempel, den er in hohem Greisenalter in ungeschwächter künstlerischer Kraft schuf (vollendet 1862).**

Wie sein Zeit- und Ruhmesgenosse Cornelius das religiöse Gebiet nicht als sein ausschließendes Feld, sondern lediglich als einen hervorragenden Zweig seiner monumentalen Thätigkeit betrachtend, ließ er diese Werke mit anderen wechseln, welche, was ihm schon durch seine künstlerischen Ziele nahe gelegt wurde, vorzugsweise der Antike entnommen waren. Darunter sind besonders sein „Tu Marcellus eris", „Stratonike, ihren von Liebe zu ihr entbrannten Stiefsohn Antiochus besuchend" *** und die „Apotheose Homer's" † hervorzuheben. Läßt sich nun an diesen figurenreicheren Compositionen nicht finden, daß das dramatische oder lyrische Moment ebenso gelungen sei, wie die reine Formschönheit, so darf man behaupten, daß die lediglich um der letzteren willen entstandenen Einzelfiguren, wie seine „Venus anadyomene" und seine „Quellennymphe" †† seiner Kunst und Richtung entsprechender waren.

---

* Im Besitze des Kaisers von Rußland.

** Durch Testament des Meisters nach Montauban gelangt.

*** Beide von Pradier gestochen.

† Im Louvre.

†† Ebenda.

Da von einer Romantik im Sinne der Klosterbrüder von Isidoro bei Ingres durchaus keine Rede sein konnte, waren auch seine Schüler derselben nicht von vornherein zugeführt worden. Allein der Gegensatz gegen den in Frankreich gleichzeitig auftretenden Realismus, der gewissenhafte Ernst der Formgebung, die strenge Sorgfalt der Ausführung u. s. w. bildeten Anknüpfungspunkte genug, von welchen aus eine Annäherung an die Overbeck'sche Richtung möglich war, sobald die entschieden religiöse Tendenz die Brücke schlug. Es ist deßhalb auch der größte Schüler Ingres', Hippolyte Flandrin, geb. 1809 zu Lyon, † 1864, mit etwas mehr Recht, als Ingres mit Cornelius, mit Overbeck verglichen worden, welchem er übrigens in manchem Betrachte überlegen erscheint. Seiner Schule entsprechend war er gleichfalls während seiner römischen Studien bemüht, in den Geist der Antike und Raphael's einzudringen; allein eine anders angelegte Natur als sein Meister und bei vielleicht etwas geringerem Formensinn mit einer Empfindung und religiösen Innigkeit ausgestattet, wie sie jenem fehlte, mußte er auch den Unterschied bald in seinen Werken geltend machen. Schon „der h. Clarus“ und „Christus die Kindlein segnend“* ließen bei Einsichtigeren darüber keinen Zweifel; als er aber in seinen Wandmalereien der Johanneskapelle von S. Severin in der einfachen Feierlichkeit der Anordnung auf die Präraphaeliten zurückging, ja selbst Giotto als Vorbild nicht verschmähte, da mußte die Abweichung allgemein auffällig werden. Seinen Höhenpunkt erreichte er jedoch erst mit der Ausmalung des Chors der Kirche S. Germain-des-Prés, wo er in dem Einzug Christi in Jerusalem** ein Werk schuf,

* Das erstere Bild in der Kathedrale zu Nantes, das zweite in Lisieux.

** Gest. v. Soumy und Poncet.

das zwar in manchem Bilde an Overbeck's Schöpfungen zu Lübeck gemahnt, diese aber wenn auch nicht an Innigkeit des Gemüthes, so doch an geschulter Formschönheit entschieden übertrifft.

Nicht beschränkt auf einen fertigen, ein für allemal aus einer gewissen Schule abstrahirten Styl wie Overbeck war Flandrin auch befähigt (und darin zeigt er einige Verwandtschaft mit H. Heß) der jeweiligen Architektur, welche zu schmücken er berufen wurde, stylgemäße Rechnung zu tragen. So hatte er bei Ausmalung der neuen Basilika S. Paul zu Nîmes sich den alten Florentinern und Sienesen genähert, bei den Apsidenmalereien der romanischen Abteikirche von Ainay bei Lyon sogar der ravennatischen Weise. Wie wunderbar er es aber verstand, die jeweilige Styleigenthümlichkeit vom Standpunkte des modernen Kunstvermögens der Ingres'schen Schule und seiner eigenen künstlerischen Weise aus aufzufassen, zeigen namentlich die Heiligenreihen an den Längswänden von S. Vincent de Paul, welche, obwohl hiezu die Anregung von der Basilika S. Apollinare nuovo zu Ravenna gekommen, in der Durchführung eine wahrhaft classische Formschönheit entfalten, so daß man sie sogar mit dem Panathenäenfries des Parthenon verglichen hat. Dabei erscheinen diese keineswegs wie bei den Classicisten als eine selbstverleugnende Uebersetzung antiker Reliefbildung in Malerei, sondern durchdrungen von bewundernswerther Selbständigkeit und Originalität in Auffassung, Composition und Bewegung. Davon geben hauptsächlich die zwanzig Gemälde aus dem alten und neuen Testamente im Schiff von S. Germain-des-Prés Zeugniß. Grundverschieden von der Tradition der Schule des Masaccio wie der van Eyck's, schafft er gewöhnlich neue Typen von einfach großer Wahrheit, freilich durch Verschmähen aller Füllfiguren und alles müßigen conventionellen Beiwerks manchmal bis zur räumlichen Leere streng.

Kann man, wie oben erwähnt, Flandrin in gewissem

Sinne und zwar zu seinem Vortheile Overbeck gegenüberstellen, so fehlte es in Frankreich auch nicht an religiösen Meistern, die man an Overbeck anreihen könnte. Es sind Vict. Orsel, Alph. Périn und Ad. Roger, sämmtlich Schüler von David'schen Epigonen. Bei Orsel ist sogar von direktem Einfluß der deutschen Nazarener zu sprechen, welchen er dann seinen befreundeten Genossen vermittelte. Nur die etwas engherzige Abwehr der Antike nahm wenigstens Orsel von Overbeck nicht mit in den Kauf, wie sich denn die Cultur dieser überhaupt so in die ideale und religiöse Kunst Frankreichs hereinzog, daß die letztere nicht in dem vollen Sinne wie die der deutschen Nazarener in das Gebiet der Romantik gezählt werden kann. Die Chapelle de la Vierge in Notre-dame de Lorette, der Hauptschauplatz der auch durch ihre Sorgfalt an Overbeck erinnernden Meister, in welcher Orsel sechszehn Jahre bis an seinen Tod malte, und doch seinen Antheil (die lauretanische Litanei) noch unvollendet zurückließ, giebt davon eine Probe, nicht allzuerfreulich durch den in derselben gelieferten Beweis, daß die Absicht Orsel's „die griechische Kunst zu taufen“ in harmonischer Weise zu erreichen wenigstens für unser Zeitalter eine Unmöglichkeit ist. Jul. Ziegler dann, von der Schule des Ingres direkt in jene des Cornelius in München übergetreten, zeigte sich in seinen Madeleine-Fresken den obengenannten wenigstens gewachsen, dem Cornelius aber nur in der Frescotechnik ebenbürtig. Mehr inhaltlich näherte sich diesem P. Chénavard, ein Schüler von Ingres, leider in seinen Ideen etwas überschwänglich und vom Schicksal namentlich dadurch grausam verfolgt, daß eine zwanzigjährige cyklische Arbeit für das Pantheon durch die Rückgabe des Gebäudes an den christlichen Cultus durch Napoleon III. vergeblich gemacht wurde.

Der exclusiv präraphaelitischen Richtung aber, wie sie namentlich Périn und Roger in einer fast bis zur Härte zu-

nehmenden Schärfe verfolgten, schlossen sich noch zwei Schüler von Ingres an, E. Amaury-Duval, welcher selbst die Schwächen der altitalienischen Kunst, besonders eines Fiesole, annahm und L. Mottez, welcher diesen an romantischer Alterthümlichkeit noch zu überbieten strebte und sich geradezu an Giotto anlehnte. Damit war auch der Archaismus bis zum Anfang zurückgeschraubt, die religiöse Kunstrichtung aber, wie sie Ingres und Flandrin begründet hatten, aufgelöst. Mottez ist ein Beispiel von der Maßlosigkeit und Consequenz zugleich, mit welcher die Franzosen gerne jede Richtung bis zum Aeußersten treiben.

Glücklicher Weise hatte die Romantik längst auch von einem diametral entgegengesetzten Ausgangspunkte aus sich der Kunst bemächtigt und ihr neue folgenreichere und lebensfähigere Bahnen eröffnet. Im Gegensatze gegen die Kunst der Form, wie sie eben geschildert worden ist, welcher das Colorit nicht blos, wie Flandrin sich ausdrückte, „nur die nothwendige Folge der wahren Zeichnung“, sondern überhaupt nebensächlich war, hatte sich eine romantische Kunst auf realer Grundlage aufgebaut. Die reale Behandlung deckte freilich auch bei ihr den Begriff der Romantik ebensowenig ganz als die classisch-ideale der Schule Ingres', aber gegenständlich bildete diese Schule in ähnlicher Weise die andere Hälfte der gesammten romantischen Anschauung Frankreichs, wie sie durch die epische und historische Romantik der Cornelius'schen und auch W. Schadow'schen Schule neben der religiösen von Seite der deutschen Maler gebildet worden ist. Sie entsprach auch mehr als jene der gleichzeitigen romantischen Dichtung eines Chateaubriand, Lamartine und Victor Hugo, welche ihrerseits in ganz verwandter Art die romantische Empfindung und verzweiflungsvolle Erregtheit in der Unklarheit einer schrankenlosen Phantasie mit Treue der Naturschilderung zu verbinden strebte.

Allein trotzdem können wir die Begründer und Vertreter dieser Richtung nicht hier anreihen. Ein Th. Géricault wie ein E. Delacroix, H. Vernet wie P. Delaroche gehören vielmehr an die Spitze der Kunst der Gegenwart, wenn auch ihre Anregungen auf romantischem Gebiete lagen. Denn ihr Wesen ist bereits Realität und Coloristik, und beides weniger Mittel als Zweck. Nur eine eigenthümliche Künstlererscheinung, welche zwischen Flandrin und Delacroix in der Mitte steht, ist zur romantischen Gruppe zu legen, nemlich Ary Scheffer, geb. zu Dordrecht 1795, † zu Paris 1858. Mitschüler von Géricault und Delacroix in Guérin's Atelier, fand er sich selbst zunächst weder in der Manier seines Meisters noch in der stürmischen Art seiner genannten Mitschüler und tastete lange in ungewisser Mitte. Auch als er endlich mehr den Neuerern sich zuneigte, war die bewegte Leidenschaftlichkeit derselben seinem weich empfindsamen und mehr passiven Gemüthe unverständlich, und so blieb ihm nur der Anschluß in technischer Hinsicht möglich. Schraubte er sich auch in seiner „Auffindung der Leiche des Gaston de Foix" (1826)* und in den „Suliotischen Frauen"** (1827) zu Compositionen à la Delacroix hinauf, so gelangte doch in solchen Scenen sein Wesen, welches ihn vielmehr zur Darstellung sentimentaler Innerlichkeit drängte, zu keiner wahren Befriedigung. Daher kam ihm die romantische Dichtung Deutschlands stimmungsverwandter entgegen als die französische und nachdem er mit Bürger's Leonore begonnen, fand er namentlich in einer Reihe von Gretchenbildern nach Goethe's Faust ein ihm besonders zusagendes Gebiet. Der Unterschied zwischen diesen und den Compositionen des Cornelius könnte indeß größer kaum gedacht werden, was nicht blos

* Im Museum zu Versailles.

** Im Luxembourg, Nr. 218, rad. v. Mme. Girard.

in der weiblichen Auffassung Scheffer's der heroisch männlichen des Cornelius gegenüber, sondern auch in den diametral entgegengesetzten Darstellungsmitteln seinen Grund hat. In den letztern ist freilich der Franzose entschieden voraus, wie zumeist auch in der Wiedergabe der Stimmung und namentlich hochgradiger Leidenschaft, in der des Charakters jedoch selten. Scheffer's Mignon oder Eberhard der Greiner an der Leiche seines Sohnes trifft daher den Grundzug des dichterischen Vorbildes so wenig, wie selbst die Gruppe der Francesca da Rimini mit Paolo oder Dante's mit Beatrice.

Daß sich jedoch das passive Pathos Scheffer's besonders für religiöse Malerei eigne, mußte ihm nicht blos selbst einleuchten, sondern wurde ihm auch durch die Umstände nahegelegt. Nachdem er sich nach dieser Seite hin schon 1837 in seinem „Christus Consolator“ bewährt, ließ er, namentlich seit er sich von der Welt fast gänzlich zurückgezogen, fast nur mehr religiöse Arbeiten aus seinem Atelier hervorgehen, die sich zumeist großer Anerkennung und massenhafter reproduktiver Verbreitung zu erfreuen hatten. —

Im Gebiete der Landschaft hatte Frankreich in der Periode des Classicismus nicht über so tüchtige Kräfte zu gebieten gehabt wie Deutschland in J. Koch, Reinhart u. A. Die Schule eines H. Valenciennes (1750—1819) beruhte auf rein akademischer Paraphrasirung Poussin's, dessen Weise natürlich dadurch völlig ertödtet wurde, daß man sich bemühte, sie möglichst classisch nach der antiken Idylle aufzuputzen. Indem man die vermeintlich unentbehrlichen Bestandtheile einer classischen Landschaft, conventionelle schön contourirte und mit regelrechtem Laubwerk ausgestattete Baumgruppen, eine korinthische Halle oder Ruine, Felsen, Quellen, Flüsse und sanftlinige Höhenzüge als Abschluß unter den stabilen Wolkenbildungen wie Coulissen und Hintergründe hin und her schob, wurden immer

wieder neue Compositionen erzielt; allein bei aller Bemühung nach Abwechslung immer in ermüdender Eintönigkeit. Unverhältnißmäßig lange, bis in die zwanziger Jahre, ertrug oder vielmehr ignorirte die Heimat Claude's und der Poussin dieses Machwerk, wenn auch vereinzelt romantische Anschauungen durch das conventionelle Gitterwerk sich hindurch zu stehlen suchten. Gelangte aber überhaupt, was der idealen Landschaft im Ganzen ferner liegt, die nördliche Natur zur Darstellung, so war sie nicht unmittelbar erfaßt, sondern späteren Niederländern abgeborgt, oder es waren, wenn einmal die Wirklichkeit die Motive und Einzelheiten lieferte, die Bestandtheile zu einer im Sinne Goethe's „angenehmen" Landschaft säuberlich zusammengestellt. (L. E. Watelet, 1780—1866.)

England, das auch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch R. Wilson und Th. Gainsborough in der Landschaft allein selbständig war, sollte endlich den Reformator über den Canal senden. Es war R. Bonington (1801—1828), ein Schüler Gros', aber mit Delacroix eng befreundet, und mit einer seltenen Vielseitigkeit ausgestattet. Er hatte in der nordischen Landschaft den Farbenzauber entdeckt, durch welchen auch das geringfügigiste Motiv zum würdigen Kunstobjekt zu erheben war. Seiner Naturempfindung kamen zwar die Darstellungsmittel noch nicht ausreichend entgegen; es gelang ihm jedoch, sich auszusprechen und besonders den Franzosen die Zunge zu lösen. P. Huet, geb. 1804, † 1868, übertraf bereits die obengenannten deutschen Stimmungslandschafter Dresdens, die freilich ihre Richtung mehr als ein Vierteljahrhundert vor Huet's erstem Auftreten begründet hatten, in technischer Hinsicht bei weitem. Bei ihm ist jedoch die Charakterisirung von Tages- und Jahreszeiten noch immer die wichtigste Aufgabe, zur Individualisirung der Landschaft nach tausenden von Empfindungsnuancen ist er nicht vorgedrungen. Mehr gelang dieß

zwar L. Cabat, geb. 1812, doch als die Häupter der Stimmungslandschaft können nur J. Dupré, geb. 1812, und Th. Rousseau, geb. 1810, † 1867, gelten. Man nennt sie die Meister des „Paysage intime“, ein Name, der etwas pointirt, aber nicht unbezeichnend ist, wenn man bedenkt, daß es den Künstlern darum zu thun war, mit der Landschaft so innig vertraut zu werden, daß sie ihr geheimes Walten bis auf den Grund erfassen konnten. Denn nicht damit wollten sie sich begnügen, das wieder zu geben, was auch das stumpfe Auge an der Natur sieht und der Verstand unterscheidet, sondern das, was ein sinniges Gemüth beim Anblick empfindet und was nicht im Einzelnen, sondern im Ganzen liegt. Es ist das ungewisse verzitternde Spiel von Licht und Schatten, das gegenseitige Verhältniß der Lichttöne, das Feuchte und Dürre, die Frische des Morgens, die Schwüle des Mittags, das Schaurigheimliche der Dämmerung, der unendliche Wechsel der farbigen Erscheinung je nach Licht und Wetter. Der düstere Zug ist hier nicht mehr die Hauptsache; denn das ganze Naturleben scheint vor den Künstlern offen zu liegen. Der skizzenhafte formlose Charakter, den ihre Werke zur Schau tragen, ist dabei keineswegs die Folge eines genial flüchtigen Hinwerfens des Eindrucks, sondern verbirgt vielmehr ein höchst mühevolles Experimentiren hinter den zahlreichen Farbenlagen, die bis zum Relief pastos so lange übereinander gedeckt sind, bis die beabsichtigte Wirkung erreicht wurde.

Daß die romantische Plastik ungleich geringere Erfolge errang, als die Malerei, ist in der Natur dieser Kunst begründet und nicht blos in Frankreich ersichtlich. Namentlich die religiöse Bildnerei hatte nur die Wahl zwischen Reproduktion oder Imitation mittelalterlicher Werke und der Uebertragung

classischer Auffassung und Formgebung auf christliche Gegenstände. Die erstere tritt an den Restaurationen der gothischen Kathedralen Frankreichs und vorab von Notre-Dame zu Paris in der Weise auf, daß man die neuersetzten Werke nur durch den geringeren Grad der Verwitterung wie durch schwächere Innigkeit von den alten unterscheidet, und deßhalb sich wohl kaum veranlaßt sieht, nach ihren Urhebern, die ihnen ja doch keine Individualität verleihen wollten oder konnten, auch nur zu fragen. Es war freilich ein Glück für die Produktion in dieser Richtung, daß die nachgeahmten Vorbilder in Frankreich in der Regel auf einer beträchtlich höheren Stufe stehen als in Deutschland, wie Niemand in Abrede stellen wird, der etwa die Kathedralensculptur an Notre-Dame zu Paris, an der Kathedrale zu Rheims oder am Dom zu Chartres, welche durch ihre schlichte Empfindung und correkte Formgebung von der erst ungeschlachten, in der Spätgothik dagegen manieristisch übertriebenen Deutschlands sich sehr vortheilhaft unterscheidet, mit den Nürnberger Werken vor Peter Vischer vergleicht. Lag es jedoch schon in dem decorativen und unselbständigen Charakter der mittelalterlichen Sculptur, daß sich keine persönliche künstlerische Eigenart an derselben entwickeln konnte, so mußte dieß den Nachahmern noch fühlbarer werden, so daß fast nur untergeordnete Kräfte sich zu solchen Aufgaben bequemten. Nicht viel glücklicher war die classicistische Weise in der religiösen Bildnerei. Unfähig die christliche Empfindung in die reine Form zu übertragen, blieb die Kunst nach wie vor äußerlich, akademisch, eintönig, langweilig. Davon liefern die zahlreichen Statuen in den Nischen rings um das Peristyl der Magdalenenkirche, von welchen vielleicht nur Desboeuf's S. Anna, Chalouette's Elisabeth, Fouchéres' Therese und Danton's Raphael eine Ausnahme machen, den sprechendsten Beweis.

Etwas günstiger waren die Verhältnisse der romantischen

Profanplastik. Freilich berührten sich auch hier die Ausläufer des Classicismus zu unmittelbar mit dem Auftreten des entschiedensten Naturalismus, den das Haupt der modernen Plastik Frankreichs, P. J. David von Angers, geb. 1793, † 1856, frühzeitig epochemachend proclamirte, als daß für die Romantik noch viel Raum gewesen wäre. Doch bewegt sich Fr. Rude, geb. 1784, † 1855, wenigstens in seinen früheren Werken mit Anmuth in einer durch den Einfluß der italienischen Quatrocentisten wie der älteren Franzosen gemäßigten Naturwahrheit. Die schlanke Mercurgestalt wie die fein und sinnig aufgefaßte Jungfrau von Orleans* würden erlauben, ihn als Romantiker zu bezeichnen, wenn nicht das Hochrelief am Arc de l'Etoile, den Ausmarsch von 1792 darstellend, durch die sich überstürzende Bewegtheit der ganzen Gruppe mit der darüberrasenden Bellona, noch mehr aber die bis zum Abstoßenden naturalistische Gestalt Godefroy Cavagnac's auf dem Montmartrekirchhof zeigten, daß es dem Künstler mit jener Auffassung wenigstens nicht bleibender Ernst war. An seine ersteren Arbeiten gemahnt Franc. Duret, geb. 1804, † 1865, dessen „tarantellatanzender Neapolitaner" und „Winzer als Improvisator" zu den erfreulichsten Verbindungen von Naturstudium mit italienischen Vorbildern gehören. Neben ihm dürften aber nur noch A. L. M. Ottin, geb. 1811, L. L. Nic. Jaley, geb. 1802, † 1866, und Ant. Etex, geb. 1808, unter anderen auch am Arc de l'Etoile beschäftigt, hier zu nennen sein.

Aehnlich wie mit der Plastik verhält es sich mit der romantischen Architektur. Frankreich, nicht blos die Wiege der Gothik, sondern auch das Land, welches diesen Styl in seiner Vollkommenheit ausgebildet hat, vermochte in der Wiedergeburt

* Die erstere im Louvre, die letztere im Garten des Palais Luxembourg.

des romantischen Baustyls selbst noch weniger als Deutschland zu leisten, weil hier an das Verblühen des Classicismus die Neubelebung der französischen Renaissance sich ohne Unterbrechung anschloß. In Hinsicht auf archäologische Erforschung und Restauration des Vorhandenen zwar wurde in Frankreich so viel und selbst noch mehr geleistet, als irgendwo, wofür die berühmten Namen der Vertreter dieses Wissenschaftszweiges und der Restauratoren, vorab Eug. Em. Viollet-le-Duc, geb. 1814, † 1879, dann Lassus und Caumont anzuführen genügen dürfte. Zu wirklichem Leben aber war die Romantik in der Architektur nicht zu erwecken, und es ist bezeichnend für die Verhältnisse, daß ein geborner Deutscher, Gau aus Cöln, zum Bau der Kirche S. Clotilde, des bedeutendsten neugothischen Werkes in Paris und Frankreich, berufen ward. Mit der romantischen Bewegung und deren Zeitalter hängen jedoch solche vereinzelte Schöpfungen überhaupt nicht mehr zusammen. —

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die übrigen Länder Europas, so mag es vielleicht am merkwürdigsten erscheinen, daß die englischen Maler trotz der großen Vorliebe, welche britische Kunstfreunde den deutschen Romantikern und deren Schöpfungen entgegen brachten, und trotz der zahlreichen feudalen Reminiscenzen, welche die Inseln jenseits des Canals darbieten, von der ganzen Richtung mit Ausnahme der Stimmungslandschaft so wenig berührt wurden, daß sie nicht einmal in der Nachahmung der deutschen Vorkämpfer sich versuchten. Es erklärt sich dieß indeß vorzugsweise in dem Mangel an monumentaler Befähigung der Briten, während doch der Zug der romantischen Malerei vorwiegend auf's Monumentale ging. Dieser Mangel aber erscheint dadurch bedingt, daß der englische Cult die religiöse Malerei, welche er einige Jahrhunderte früher

sogar grausam verfolgte, auch in toleranteren Zeiten keineswegs ermuthigte und beschäftigte, und daß das Königthum selbst im Gegensatz zu dem französischen in seinem Auftreten einen mehr privaten Charakter hatte. Dadurch wurde die englische Kunst, welche übrigens die bedeutendsten Kräfte, die sie je besaß, vom Auslande bezog, eine fast ausschließend häusliche und Cabinetskunst, die über Porträt, Genre, Landschaft, Thierbild und Stillleben nicht leicht hinausging und deßhalb mit besonderer Vorliebe die ihr angemessenste Technik, das Aquarell, pflegte.

Plastik aber schien in England während der Periode der Romantik für Westminster und S. Paul in London allein zu existiren, und hier herrschte die Allgewalt der Flaxmann'schen classicistischen Tradition bis Gibson (1791—1866) herab. Was nebenher für Kirchhöfe oder die Schlösser der Peers von britischen Händen gefertigt abfiel, ist theils unbedeutend, theils in demselben Geiste geschaffen; Ehrenstatuen in den Städten und selbst in London gehörten aber zu den äußersten Seltenheiten. Als endlich die Lust an den Letzteren begann, warf man sich sofort einem trockenen und prosaischen Naturalismus in die Arme, der im schroffsten Gegensatz zu der üppigen Leidenschaftlichkeit des naturalistischen Meißels Frankreichs stehend weit unkünstlerischer und unerquicklicher wirkt als jener. Auch in diesem Gebiete, welches überhaupt gegen die Anschauungen dieser Periode sich am sprödesten verhält, ging daher die Romantik fast spurlos an England vorüber.

Dagegen lag es nahe, in der Architektur sich zu entschädigen und der nicht blos in Deutschland, sondern in Europa eingetretenen Anschauungsveränderung auf diesem Gebiete um so reichlicher Rechnung zu tragen. Denn die Gothik war noch kaum aus dem Gedächtniß gerathen, ja sie war sogar praktisch, wie die antike Tradition in Italien, überhaupt nie gänzlich unterbrochen worden. In der englischen Gothik hatte der

Brite einen eigenen nationalen Ausdruck gefunden und er griff daher mit (berechtigtem) Stolz und neuem Feuer wieder darauf zurück. Wird aber die Brauchbarkeit, d. h. die allseitige Verwendbarkeit eines Styles bei dessen Wahl allerwärts in's Gewicht fallen, so war besonders der Engländer empfänglich für den Vorzug, der in seinen etagenfähigen gedrückten Spitzbogen wie in seiner bei aller Oekonomie schmuckfähigen Holzbedeckung anstatt der Gewölbe lag. Und nicht blos an neuen Kirchen und Kapellen begann die Gothik wieder aufzuleben, sondern auch an öffentlichen Profangebäuden wie an Schlössern. Am thätigsten wirkte hiefür (auch schriftstellerisch) Pugin, Englands Viollet-le-Duc. Als das glänzendste Denkmal dieser Renaissance der Gothik aber erhebt sich das von Barry geschaffene großartige Parlamentsgebäude neben Westminster, in seiner Ueberwucherung durch Blindmaaßwerk leider zu stark an den sogenannten „Tudorstyle“ des benachbarten Henry VII. Chapel sich anlehnend.

Daß von dem classischen Apenninenland die Romantik perhorrescirt wurde, ist bereits erwähnt worden. Kaum zu erwähnen nöthig aber ist, daß sich Spanien den neuen Anschauungen gegenüber still verhielt. Das östliche Europa aber fing bereits an, von der freilich oft despotischen Mühe, welche sich die Czaaren mit der Civilisation ihres zurückgebliebenen Volkes gegeben, Früchte zu zeigen. Für romantische Anschauungen fehlte übrigens den Russen die geschichtliche Grundlage, und der Versuch, ihren abgelebten Byzantinismus, welcher in der religiösen Malerei durch die classicistische Schulung auf der Petersburger Akademie keineswegs beseitigt worden war, durch das Aufpfropfen präraphaelitischer Reiser wieder zu verjüngen und neu zu beleben, fällt erst in etwas spätere Zeit. Das bedeutende realistische und coloristische Talent der östlichen Völker, von welchem neuestens die Polen so bewundernswerthe Proben

ablegen, drängte aber vom Classicismus sofort zur entschiedenen Cultur der Farbe und der Realität, als deren Bahnbrecher der mit Recht gefeierte C. Brülow 1799—1852 zu nennen ist. Obwohl nun die Stoffe dieses nach der Antike und dann im Studium Raphael's herangebildeten Künstlers, wie „der letzte Tag von Pompeji", „Ines de Castro" u. A. nicht ohne romantische Färbung sind, so stellt sich Brülow doch mehr als ein russischer Bièfve denn als eigentlicher Romantiker dar. Dasselbe gilt von einem seiner hervorragenderen Schüler, Moller (geb. 1812), trotz seiner Hinneigung zu religiösen Darstellungen. Die Plastik aber lag im Osten seit Falconet's Hingang ganz darnieder oder vegetirte in classicistischem Scheinleben, in luxuriösem Stempelschnitt u. s. w. fort. Wenn man aber das, was in Architektur geleistet wurde, einen Aufschwung nennen kann, so beruhte dieser nicht auf romantischer Grundlage, indem man sich etwa bestrebte die alte byzantinische und moscowitische Tradition systematisch neu zu beleben und etwa mit den übrigen mittelalterlichen Stylen Europas in organischen Zusammenhang zu bringen, sondern in der sofortigen Heranziehung der Renaissance, welche sich zu der Allianz mit dem alt einheimischen Style bequemen mußte. Noch weniger Eigenartigkeit konnte sich entfalten, wenn man geradezu auf die italienische Hochrenaissance zurückging, ohne die eigene Ueberlieferung weiter zu berücksichtigen, wie dieß in der Kathedralkirche zu Petersburg geschah, deren Architekt, der Russe Waronchin, seine Aufgabe rein bramantesk gefaßt hatte. Das Hervorragendste wurde indeß Ausländern übertragen. Ein Franzose, Montferrand, baute die imposante Isaakkirche, während unserem Klenze der Um- und Neubau des Palastes der sog. Eremitage zufiel. — In beiden Fällen kann selbstverständlich von russischer Kunst keine Rede sein.

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.

Register

der Künstlernamen des I. Bandes.

